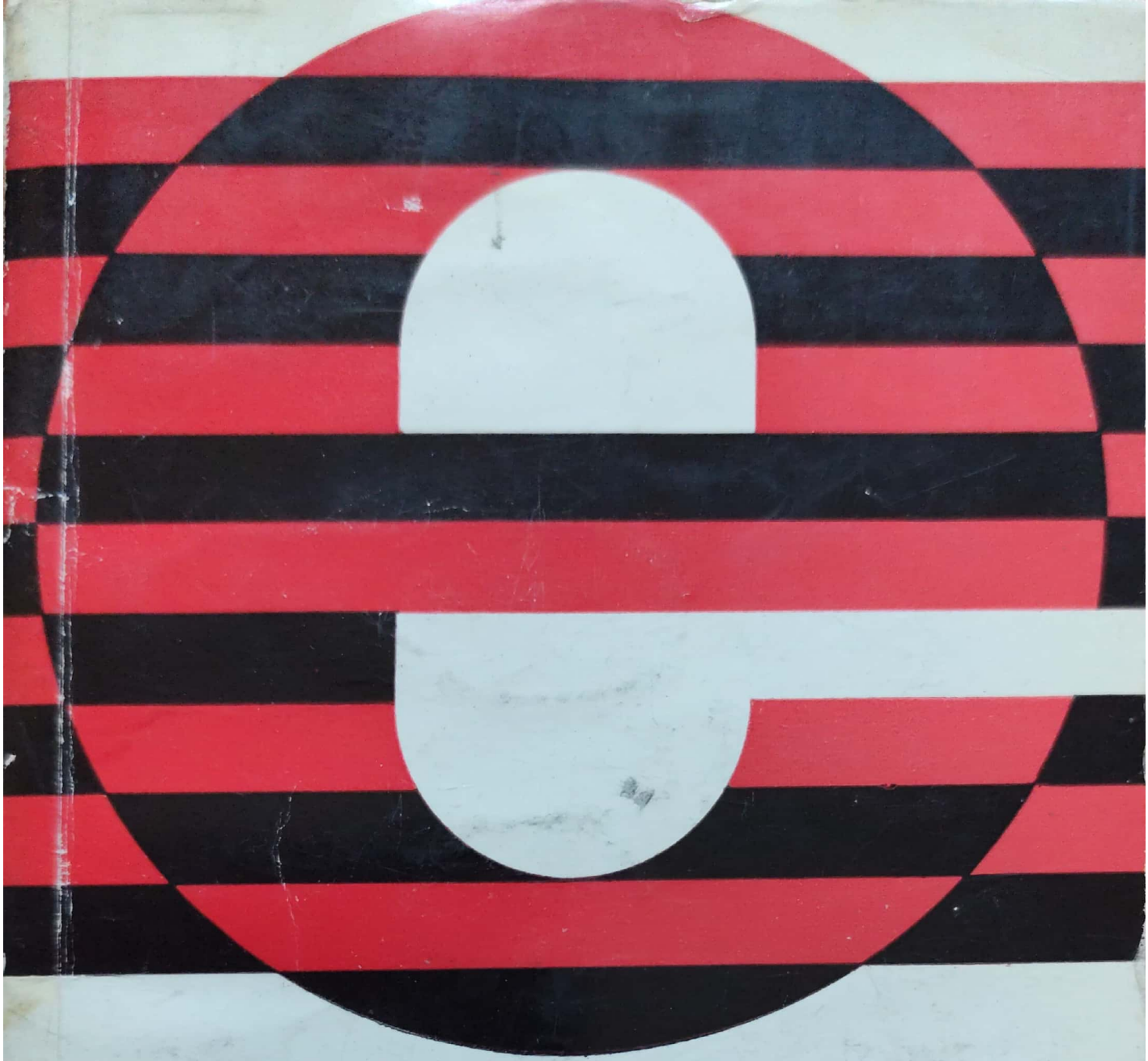


N. TERTULIAN

critică, estetică, filozofie

EDITURA CARTEA ROMÂNEASCĂ

Scanned with OKEN Scanner

Marioarei,
Vicky
26 oct. 1972

Scanned with OKEN Scanner

N. TERTULIAN

CRITICĂ, ESTETICĂ, FILOZOFIE

EDITURA CARTEA ROMÂNEASCĂ

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

CUVÎNT ÎNAINTE

Studiile reunite aci reprezintă, în intenţia autorului, o *etapă* pe drumul realizării unor proiecte mai vaste. Unul dintre ţelurile urmărite este de a oferi prin studiul comparativ al operelor lui Benedetto Croce şi Georg Lukács o introducere în estetica filozofică modernă. Ideea autorului este de a folosi opera lui Benedetto Croce ca un ideal termen de comparaţie pentru a elucida problemele filozofice ale esteticii marxiste, ilustrate în modul cel mai elocvent, după părerea sa, de opera lui Georg Lukács. Dacă ţinem seama de rolul „autonomiei esteticului" în critica şi estetica românească, şi de tensiunea aproape perpetuă între această direcţie de gîndire şi direcţia estetică opusă, efectele confruntării amintite, pentru reconsiderarea istoriei criticii şi esteticii româneşti, vor apărea limpezi.

Opera lui Georg Lukács are valoarea unei paradigme pentru problemele tratate în studiile de faţă. Este aşadar explicabil de ce ea se află în centrul volumului. Gîndirea estetică a lui Lukács nu poate fi însă înţeleasă cu adevărat decît pe fondul întregii concepţii filozofice a gînditorului şi al dramaticei sale evoluţii spirituale. Ponderea excepţională acordată operei şi personalităţii lui Lukács în istoria spirituală a secolului nostru, justifică proiectul de a continua studiile oferite aci, pînă la alcătuirea unei cărţi autonome, dedicate exclusiv celui de mai de seamă gînditor marxist contemporan.

Ideea că adevărata critică se întemeiază pe o estetică sistematică şi în ultimă analiză pe o întreagă filozofie (pe o ontologie şi pe o teorie a cunoaşterii), străbate studiile reunite în cartea de faţă şi explică titlul volumului. Fără îndoială că o abordare cuprinzătoare a temei : *fundamentele filozofice şi estetice ale criticii,*

implică tratarea istorică și sistematică a unui mare număr de probleme, pe lîngă cele supuse aci analizei, ceea ce reclamă un efort teoretic separat. Nu ascundem însă gîndul că o analiză paralelă a tezelor lui Croce și Lucács ni se pare una dintre căile cele mai fecunde pentru a ne introduce în miezul problemei.

Analizele dedicate lui Herbert Marcuse trebuie considerate ca simple preliminarii la adevărata introducere în studiul operei sale. Pregătind o antologie din scrierile lui Marcuse, care urmează să apară relativ curînd, autorul va putea expune acolo, în cadrul unui larg studiu introductiv, considerații mai ample în legătură cu opera și destinul intelectual al remarcabilului gînditor din „școala de la Frankfurt".

N. Tertulian

Scanned with OKEN Scanner

I. CRITICĂ ŞI ESTETICĂ

Reflecţia asupra actului criticii literare ar putea să pornească de la ceea ce un critic francez numea o „fenomenologie a lecturii". Descrierea proceselor şi metamorfozelor pe care le traversează *eul* conştiinţei critice în actul genuin al lecturii constituie o operaţie dintre cele mai interesante. La prima vedere, actul lecturii ar putea fi identificat cu un proces de despersonalizare, de transpunere simpatetică în acea lume autonomă care este opera literară. Procesul acestei contopiri pînă la consubstanţialitate între subiectul receptor şi conştiinţa imanentă operei literare poate desigur să nu fie unul spontan şi rectiliniu. O analiză fenomenologică a momentelor care compun actul temporal al lecturii ar individualiza succesiunea unor momente „fericite", de spontană şi deplină coincidenţă a conştiinţei receptoare cu cea creatoare şi a unor momente „dificile", de interogaţie, tensiune şi dilemă între cele două conştiinţe, pînă la realizarea acordului final al unei identificări depline (sinteză finală care ar putea fi definită ca momentul *comprehensiunii*). Nu intră în intenţia noastră de a întreprinde aici o asemenea descriere de tip fenomenologic. Se cuvine însă să amintim că „noua critică" franceză pune un accent decisiv în concepţia ei asupra actului critic pe acest moment al *coincidenţei* între conştiinţa critică şi „eul profund" al operei, pe ceea ce Georges Poulet numeşte „une critique d'identifica-

Scanned with OKEN Scanner

tion". Există desigur lecturi adecvate și lecturi inadecvate. Garanția ultimă a unei lecturi adecvate și mai ales a unei judecăți critice adecvate (aceste două momente, strîns condiționate, sînt totuși bine distincte) o poate oferi însă numai o concepție exactă asupra naturii operei literare.

Actul lecturii înțeles ca un act tinzînd către coincidența sau identificarea a două conștiințe ar implica așadar o relativă *despersonalizare*. Lectura adevărată presupune într-adevăr cenzurarea și inhibiția multora din prejudecățile și reprezentările noastre curente, supunerea sau dăruirea plină de generozitate în fața spiritului operei literare. S-ar putea cita un exemplu ilustru de lectură inadecvată. Hegel are în fața celebrului text al piesei „Macbeth" de Shakespeare un sentiment de contrarietate. Filozoful german se arată nemulțumit de faptul că Shakespeare a ignorat în construcția figurii lui Macbeth adevărul istoric al *îndreptățirii la tron*, pe care ar fi avut-o Macbeth, fapt consemnat în cronicile vremii. Lukács arată însă în „Estetica" sa că perspectiva estetică a ultimelor drame shakespeariene nu poate fi coborîtă la cea a unei cronici a decăderii feudalismului, ci că ea trebuie privită de la înălțimea unei „Geschichtsphilosophie" (filozofii a istoriei) : perspectiva shakespeariană este cea a evocării marilor tipuri, destine și pasiuni ale epocii, și de la altitudinea ei, adevărul cu privire la legitimitatea la tron a lui Macbeth capătă un rol cu totul subaltern („*Ästhetik*", Bd. I, p. 727).

Un exemplu de non-coincidență între conștiința istorică a criticului și conștiința estetică a operei, exemplu aproape singular în ansamblul operei călinesciene, îl oferă caracterizarea finalului „Răscoalei" în „Istoria literaturii române". Criticul refuză să accepte viziunea lui Rebreanu asupra represiunii, condamnă descrierea acesteia ca „sarcastică, tendențioasă" (în sensul rău al cuvîntului) și consideră că nici din

Scanned with OKEN Scanner

punctul de vedere al adevărului istoric, nici din cel al adevărului uman, înclinația autorului de a înfățișa forțele represive ca o ceată de criminali iar țărănimea ca o masă inocentă, împinsă la răscoală din exasperare, nu s-ar justifica. Este un exemplu insolit la G. Călinescu de imixtiune în judecata estetică a unor prejudecăți cu caracter social-istoric („Represiunea trebuia să se facă grabnic și cu hotărîre, altfel granițele țării erau amenințate") și de refuz al criticului de a-și supune conștiința *intenționalității* estetice a operei, mișcării interioare firești a acesteia.

Actul critic implică așadar ca un prim moment constitutiv voința criticului de a-și lăsa propria conștiință integrată și posedată de conștiința imanentă a operei, năzuința de a se lăsa cuprins și impregnat de tonalitatea ei, „punerea în paranteză" a propriilor sale reprezentări empirice și pragmatice. La lectura unei piese cum este „Danton" de Camil Petrescu, oricît ar contrazice aparițiile succesive ale lui Robespierre viziunea unui critic cu o conștiință istorică iacobină, obligația sa primă este de a-și lăsa conștiința captată de viziunea particulară a dramaturgului, de a trata personajele ca „lumini și umbre" ale acestei viziuni și de a căuta să identifice semnificația particulară a operei. Supunerea față de intenționalitatea estetică a acesteia, aspirația de a se integra acelei lumi fictive, care este lumea operei, și tendința de a se identifica prin re-creație cu conștiința ei interioară, formează incontestabil o etapă decisivă a demersului critic. Reprezentanți eminenți ai direcției cunoscute în Franța sub numele de „la nouvelle critique" au oferit adeseori în textele lor descrieri subtile ale acestui proces de transsubstanțializare a conștiinței criticului în conștiința operei. Jean-Pierre Richard a analizat într-un text consacrat lui Sainte-Beuve mișcarea de alunecare quasi-reptilină a lecturii de-a lungul operei, tendința criticului de a construi la diversele niveluri ale lecturii un șir de „manșoane" și „an-

Scanned with OKEN Scanner

velope" succesive pentru a capta substanţa ei interioară (*fizionomia* scriitorului definită printr-o serie de semne vitale şi humorale, *scriitura* printr-o analiză de tip semiologic, *biografia* operei urmărită în devenirea cronologică a acesteia). Scopul criticii devine în concepţia lui Jean-Pierre Richard, construirea unui soi de para-limbaj, de „langage-au-long-de...", aflat într-un raport de strînsă aderenţă cu limbajul operei (criticul francez foloseşte la un moment dat formula expresivă pentru punctul său de vedere a unei „legături incestuoase" între critic şi operă). Georges Poulet subliniază la rîndul său procesul de metamorfoză pe care l-ar suferi sensibilitatea particulară, empirică, a criticului în actul de identificare cu *cogito*-ul scriitorului şi al operei sale. Sensibilitatea criticului ar fi supusă unui proces de amplificare şi îmbogăţire. Criticul s-ar regăsi pe sine, în mişcarea operei, dar în acelaşi timp ar deveni *altul* prin integrarea în universul unei „subiectivităţi secunde". Critica este asimilată astfel cu un soi de fenomen al „paramneziei", de transmutaţie a sensibilităţii într-o lume familiară şi care o depăşeşte în acelaşi timp.

Nu este greu să observăm că oricît de sugestive ar fi descrierile acestor momente de transă şi compenetraţie în actul lecturii, procesul critic veritabil este departe de a se reduce la acel moment pe care Benedetto Croce l-a definit cu termenul de *re-evocare* (la rievocazione). Interiorizarea mişcării lăuntrice a operei într-o impresie estetică unitară, într-un *Erlebnis*, constituie într-adevăr condiţia necesară a actului critic. Oricît de justificată ar fi sublinierea relativei despersonalizări a sensibilităţii proprii în procesul receptării operei, actul critic autentic implică depăşirea acestui moment şi voinţa de a oferi în limbajul unor concepte cît mai adecvate cu putinţă o *caracterizare* a operei pe care o analizează. Judecata critică depăşeşte momentul *pasivităţii* (al „coincidenţei" sau „identificării" celor două sensibilităţi) şi

Scanned with OKEN Scanner

printr-o mișcare firească a *degajării* de operă, întreprinde o operație de clasificare și caracterizare. Actul caracterizării, detectarea și individualizarea sensurilor esențiale ale operei, nu apare însă cîtuși de puțin ca un act neutru, ci angajează în mod necesar întreaga personalitate a criticului. S-ar putea demonstra că chiar impresia estetică finală, dobîndită la încheierea lecturii, chiar actul reevocării, cînd criticul lasă să vibreze liberă această impresie sintetică în propria sa conștiință, au un caracter selectiv și poartă în structura lor nu numai sensul imanent al operei dar și sigiliul personalității criticului. Cu atît mai mult operația caracterizării este destinată să dezvăluie prin chiar natura ei personalitatea morală a criticului și un întreg sistem de concepte estetice.

Asupra acestui moment al caracterizării este necesar să ne oprim mai mult. Interiorizarea sensului operei în conștiința criticului implică prin natura ei apelul la totalitatea resurselor spirituale ale acestuia. Procesul „identificării" între critic și operă are la bază desigur un fond latent *comun*, o experiență spirituală a criticului, care-l face apt să retrăiască și să identifice experiența încorporată în operă ; dar actul „identificării" nu poate echivala cu anularea personalității autonome a criticului, ci se însoțește perpetuu de un proces de *confruntare* între cele două experiențe spirituale. Lectura unei piese ca „Danton" de Camil Petrescu solicită într-adevăr inhibiția și cenzurarea reprezentărilor curente asupra revoluției franceze în favoarea descifrării experienței umane pe care autorul a încorporat-o în textul său dramatic. Considerînd acest text ca o operă de *creație* și nu ca o *cronică istorică* (făcînd deci chiar abstracție de declarațiile programatice ale dramaturgului cu privire la riguroasa fidelitate istorică a piesei), nimic nu împiedică însă ca în conștiința critică entuziasmul pe care îl trezește „portretul de o uimitoare vitalitate" (G. Călinescu) al lui Danton să se însoțească de un sentiment de rezervă față de repre-

Scanned with OKEN Scanner

zentarea dramaturgului asupra implicațiilor umane ale marilor situații revoluționare. Umanitatea copleșitoare a eroului, amestec de epicureism, generozitate și grandoare revoluționară, poate cuceri definitiv puternica admirație a oricărei sensibilități critice. Comparația spontană cu „Danton"-ul lui Georg Büchner poate genera însă în conștiința critică un sentiment de preferință pentru viziunea dramaturgului german asupra paradoxurilor tragice inerente unor mari situații revoluționare și poate explica distanța critică păstrată față de reprezentarea lui Camil Petrescu. Opțiunea se face între elogiul umanității generoase, conciliante, epicureice, a lui Danton, în opoziție cu dezavuarea ca sterilă și inumană a intransigenței lui Robespierre (viziunea lui Camil Petrescu), și justificarea simultană a celor două poziții antinomice, umanitarismul lui Danton și severitatea incoruptibilă a vizionarilor Saint-Just și Robespierre, în piesa lui Büchner. Paradoxul tragic al momentelor culminante din revoluție, dilema fără soluție : umanitarism conciliant, cu riscul compromiterii cauzei, intransigență ascetică, cu riscul trimiterii la eșafod a unor nevinovați, își găsește o expresie superlativă în piesa dramaturgului german. Comparația celor două texte ilustrează nu numai adevărul că simpla „identificare" a sensibilității criticului cu *cogito*-ul operei este departe de a epuiza demersul critic, nu numai faptul că orice judecată estetică se poate transforma spontan într-o „judecată de cultură" (Gaëtan Picon), dar pune în valoare mai ales ideea că adevărata judecată critică implică angajarea personalității spirituale, morale și estetice, a criticului, într-un mod integral. Criticul, departe de a fi doar o ființă ductilă, suplă și infinit maleabilă, capabilă să integreze tonalitatea operelor celor mai diferite, rămîne o personalitate autonomă, aptă să susțină un dialog independent cu opera supusă analizei.

Momentul tranziției de la actul contemplației și reevocării operei într-o impresie sintetică unică la actul explicitării

Scanned with OKEN Scanner

logice a acestei impresii şi al calificării operei sub specia aparteneţei sau non-aparteneţei ei la zona artei aruncă în cumpăna judecăţii critice nu numai aptitudinea gustului şi a unei percepţii estetice educate, dar şi o concepţie determinată asupra naturii artei şi esteticului. Benedetto Croce a formulat observaţia revelatoare că însuşirea gustului şi a percepţiei adecvate poate fi concordantă sau identică la indivizi diferiţi : divergenţele în judecata critică apar însă pe treapta explicitării logice şi a raţionamentului exercitat asupra acestei impresii estetice unice, acolo unde intră în joc un punct de vedere mai general asupra naturii artei şi chiar o întreagă filozofie a spiritului. Indiferenţa sau alergia manifestate de anumiţi critici, uneori de o incontestabilă fineţe a gustului, faţă de estetica filozofică, ar părea să contrazică propoziţiile de mai sus. Peisajul criticii contemporane tinde cîteodată să ofere imaginea unui *hiatus* iremediabil între critica profesionistă, aplicată, şi operele sistematice ale esteticii filozofice. Jean-Pierre Richard sau Georges Poulet, spre a cita două dintre numele ilustre ale „noii critici" franceze, par să-şi desfăşoare activitatea critică într-o indiferenţă suverană faţă de speculaţiile laborioase asupra naturii artei şi esteticului, cultivate de esteticieni-filozofi ca B. Croce sau Nicolai Hartmann, Georg Lukács sau Roman Ingarden (cît de relativă, spre a nu spune iluzorie, este teza unei asemenea segregaţii absolute între critică şi estetica filozofică, se poate demonstra nu numai prin tendinţa unui Georges Poulet de a găsi în Bergson, Gabriel Marcel sau Bachelard un punct de reazim filozofic pentru concepţia sa quasi-solipsistă asupra operei literare ca expresia unui *cogito* şi a unei subiectivităţi ireductibile, dar şi prin faptul că esteticieni iluştri ca Lukács şi Croce au cultivat mereu istoria literară şi critica aplicată, supunînd unei verificări şi îmbogăţiri perpetue teoremele lor de estetică generală).

Scanned with OKEN Scanner

Există apoi și prejudecata tenace că întrucît fiecare operă reclamă din partea criticului descoperirea unei „chei" unice, elaborarea în consecință a unui „model" de inteligibilitate prin definiție singular (ceea ce dealtfel e perfect adevărat), apelul la teoremele generale ale esteticii filozofice ar fi inutil și superfetatoriu. Esteticianul aplicat în critică ar fi, invers, preocupat mai curînd să ilustreze prin intermediul operei analizate o teorie generală a creației artistice, să valideze un concept teoretic asupra naturii artei, decît să individualizeze acel *quid* al operei pe care o are în față (reproș care dealtfel a fost exprimat nu o dată la adresa studiilor de critică ale unui estetician ca B. Croce).

O operă singulară cum este romanul lui Matei Caragiale „Craii de Curtea-Veche" îi dă prilejul lui G. Călinescu să formuleze considerații subtile în legătură cu „poezia" acestei scrieri, cu acea „mișcare moale, voluptoasă" și cu acel „farmec indefinit care trăiește pe deasupra paginilor"; această impresie se asociază cu cea a unei experiențe stricte, sobre, care ar conduce povestirea, cu un „sentiment acut de autenticitate, care face să trăiască chiar paginile rău dezvoltate". Criticul gustă expresivitatea evocării unei lumi de straniu amestec al Orientului și Occidentului (observațiile cu privire la stîngăcia narațiunii sau cu privire la insuficiența caracterizării epice a unor personaje sînt compensate de cele cu privire la poezia onirică a cărții), dar valoarea estetică a întregii narațiuni este raportată la personalitatea puternică a autorului, la acel amestec de luciditate și snobism nobilitar din ființa lui Matei Caragiale. Capitolul din *Istoria literaturii* dedicat scriitorului se deschide cu un portret elocvent și întreaga caracterizare a operei stă sub semnul acestei intuiții psihologice primordiale (riguros documentate dealtfel). Metoda caracterizării ar putea fi situată în descendența „portretelor literare" ale lui Sainte-Beuve. Critica mai nouă, de tendință marxistă, a pus deopotrivă în valoare puternicul im-

Scanned with OKEN Scanner

puls realist al cărții ca și gustul evaziunii în timp și spațiu, dualitatea funciară din structura estetică a narațiunii : sarcasmul necruțător mergînd pînă la invectivă, care impregnează evocarea realistă a vechii lumi bucureștene și gustul de tip simbolist al evadării într-o lume imaginară, fantastică. Caracterizarea estetică și elementele de portret psihologic, oricît de înrudite cu cele ale lui G. Călinescu, se amplifică însă într-o direcție nouă, preponderent ideologică. Impresia estetică netedă cu privire la dualitatea din structura literară a cărții este conjugată cu contradicțiile acute care devorează viziunea social-istorică a scriitorului. Ovid S. Crohmălniceanu, într-o analiză remarcabilă, a relevat deopotrivă precizia evocării realiste și tendința lui Matei Caragiale de a-i juxtapune un plan criptic, enigmatic, asociindu-lé cu viziunea social-istorică a scriitorului (subtilitatea demonstrației critice constă în a fi dezvăluit violența cu care impulsul realist triumfă asupra tendințelor idealizante dar și în a fi descifrat în „tehnica tainei" năzuința lui Matei Caragiale de a găsi o compensație lumii pe care o abjură). Paul Georgescu a intuit deopotrivă în evocările lui Pantazi și Pașadia reflexul unei tensiuni lăuntrice din ființa scriitorului însuși, proiecții imaginare într-o lume de vis ale unei ființe dezgustate de prezent și aflate în căutarea unui „echilibru autoestimativ". Analiza de acest tip arată că nucleul estetic al operei nu poate fi disociat de reprezentarea generală a scriitorului asupra modului în care orientalismul și levantinismul vieții sociale românești echivalează cu o teribilă pervertire și degradare a valorilor umane. Analiza nu-și află însă garanția de valabilitate decît dacă elementele de viziune social-istorică sînt privite din perspectiva *interiorizării* lor în conștiința estetică a scriitorului și în tonalitatea particulară a operei, în acel amestec al unei mișcări de repulsie sau dezgust față de bicisnicia prezentului și al unei nostalgii crepusculare după o vîrstă istorică revolută.

Scanned with OKEN Scanner

La o privire atentă, actul prin definiție individual al dialogului între critic și operă indică în judecata critică finală prezența, latentă sau uneori confuză, a unui punct de vedere mai general asupra naturii operei literare. Oricîtă încredere, dealtfel pe deplin îndreptățită, ar acorda criticul impresiei estetice *prime*, reacției spontane a *gustului* său îndelung experimentat, momentul secund și decisiv al explicitării și justificării operei ca operă de artă va angaja, latent sau explicit, o concepție determinată despre autonomia sau eteronomia valorilor estetice, despre raportul de autonomie sau eteronomie între „personalitatea poetică" sau „eul profund" al operei (Croce și Proust vizau în fond aceeași realitate) și poziția artistului față de realitatea social-istorică a epocii, despre raporturile de contingență sau de necesitate între valorile istorice și valorile eterne ale artei superioare. Criticul care pleacă de la premisa că analiza estetică a unei opere este legată strîns de situarea ei istorică, nu va ezita să raporteze, cu prilejul discutării „Crailor de Curtea-Veche", analiza unor figuri emblematice ale cărții, ca Pașadia sau Pantazi, la conștiința istorică a scriitorului implicată în operă: destinul unui personaj ca Pașadia nu poate fi înțeles fără a pune în valoare viziunea amară a scriitorului asupra modului în care moravurile levantine anulează posibilitățile de selecție a valorilor superioare, fără a implica așadar neagra și pesimista viziune a scriitorului asupra societății pe care o evocă.

Nu este lipsit de interes faptul că însuși teoreticianul cel mai însemnat al autonomiei esteticului în critica modernă, Benedetto Croce, a subliniat, în opoziție explicită cu tendințele estetizante, rolul decisiv al reconstituirii istorice pentru justa comprehensiune estetică a operei literare și a considerat propria sa teorie a judecății estetice ca o teorie a „interpretării istorico-estetice". „Numesc estetism acea doctrină, opinie sau tendință, care afirmă drept inutile sau chiar dăunătoare,

Scanned with OKEN Scanner

cunoştinţele istorice pentru înţelegerea operelor de artă ; după cum definesc drept *istoricism* (storicismo) doctrina, opinia sau tendinţa opusă, care pretinde a explica operele de artă graţie unei extravagante metode a purei istoricităţi, excluzînd drept vană şi periculoasă orice consideraţie estetică... Caracterul eronat al estetismului e evident pentru cine acceptă formula critică proprie gîndirii moderne, potrivit căreia nu ar exista un alt mod de a înţelege şi a gusta o operă de artă, decît acela de a o reproduce ideal prin refacerea procesului de creaţie al producătorului ei. Iar prima condiţie pentru aceasta este a te raporta la datele psihice de la care pleacă artistul în actul creaţiei sale ; la acelea şi nu la altele, la cele pe care artistul le-a avut realmente înaintea sa, şi nu la cele care ne-ar face nouă plăcere sau ne-ar fi comod să le imaginăm. Şi ce sînt ele oare, mă rog, dacă nu tocmai date *istorice* ?"

Tonalitatea particulară a unei opere, exprimînd subiectivitatea estetică a creatorului ei (nu personalitatea lui practică, empirică), cu alte cuvinte personalitatea sa *esenţializată*, nu este un produs extra-istoric, ci rezultatul raporturilor complexe ale artistului cu forţele istorice ale timpului său, interiorizarea acestui raport şi exprimarea lui într-o creaţie obiectivă. Nimeni nu a denunţat poate mai energic în critica modernă tendinţele istoriografiei literare pozitiviste de „a explica" opera literară prin simplele contingenţe biografice, istorice etc., transformînd-o într-un simplu „document", şi ignorînd aspectul ei *estetic*, decît Benedetto Croce. Este însă semnificativ că ilustrul estetician italian, apărător intransigent al autonomiei valorii estetice, s-a ridicat cu egală energie împotriva tendinţelor estetizante de a disocia interpretarea estetică a operei de interpretarea ei istorică, denunţînd cu vigoare sacrificarea sensului *genuin* şi *autentic* al operei, în favoarea unor interpretări beatificante, de pură fantezie, tipice prin definiţie oricărei critici

Scanned with OKEN Scanner

estetizante „L'idea fallace circa l'interpretazione estetica e la negazione del rapporte inscindibile di essa con l'interpretazione storica, il disprezzo per le costruzioni della storia artistica e letteraria, sono il *torto* dell' estetismo" („Problemi di estetica", p. 39). Nu încape îndoială că tendințele manifestate recent și la noi de a bagateliza sau a desconsidera valoarea studiului istoric al literaturii și al operelor literare, convingerea explicită că adevărata interpretare estetică începe acolo unde încetează orice analiză istorică de tip obiectiv și că ea coincide cu inițiativa liberă de orice constrîngere a conștiinței criticului, se suprapun pînă la identitate cu tendințele incriminate ca estetiste de Benedetto Croce.

S-a ajuns chiar la stabilirea unei antinomii de principiu între analiza estetică și investigația istorică, la afirmația radicală că operelor literare le-ar lipsi prin definiție un sens istoric determinat și că stabilirea semnificației lor este rezultatul unui act autotelic al conștiinței criticului. Croce considera însă, la polul opus, că adevărata interpretare estetică „este istorică în sensul că nu e creație ci re-creație", că estetismul, polemizînd pe bună dreptate cu acea critică „istoricizantă", care crede a putea explica opera literară prin simpla aglomerare erudită de date biografice și istorice, ajunge să „implice în condamnarea sa întreaga cunoaștere istorică, își smulge astfel de sub picioare sprijinul solid al realității și rămîne suspendat între cer și pămînt într-o poziție puțin invidiabilă" : „Adevărata critică istorică dantescă nu constă într-o colectă de anecdote și știri adunate una peste alta, ci în pregătirea și în atitudinea de a pătrunde în acea *formațiune istorică individuală* (s.n.) care este sufletul poetic al lui Dante" (*„Il torto e il diritto dell' estetismo"* în „Problemi di estetica" p. 40—41).

Critica estetică veritabilă, dornică să evite deopotrivă capcana istoricismului sau sociologismului, care tratează opera literară ca pe un simplu document, dar și gesticulația exta-

Scanned with OKEN Scanner

tică a estetismului, gata să declare opera literară produs al „inexplicabilului" şi „miracolului", trebuie să tindă a se sprijini pe un concept cît mai elaborat cu putinţă asupra naturii însăşi a *esteticului*. Numai un asemenea concept este capabil să fundamenteze autonomia studiului literaturii în raport cu dezvoltarea de ansamblu a formelor culturale, dar şi să împiedece segregaţia absolută între cele două planuri.

Fenomenul poate fi urmărit chiar cînd se trece la analiza operei literare şi doctrinare a unuia şi aceluiaşi scriitor. Tonalitatea particulară care impregnează diferitele opere literare ale lui Camil Petrescu, conferindu-le un sigiliu estetic unic (scriitorul însuşi o definea ca „luciditate febrilă") şi concepţia scriitorului asupra raporturilor între societatea epocii sale şi adevăratele valori intelectuale („noocraţia" sau „substanţialismul" său) reprezintă desigur două fenomene bine distincte. Studiul estetic al celei dintîi nu poate însă decît profita de analiza cu mijloacele criticii social-istorice a celei de a doua.

Criticul şi istoricul literar nu se pot dispensa de reflexiunea teoretică asupra modului în care o experienţă particulară, individuală şi istorică, dobîndeşte în conştiinţa scriitorului adevărat valoarea unei experienţe umane universale. Istoricitatea şi universalitatea experienţei încorporate în operă nu se află însă într-un raport de excluziune sau antinomie, ci apar într-o relaţie de strînsă interdeterminare. Georg Lukács a analizat magistral de-a lungul „Esteticii" sale modul în care „conştiinţa de speţă a umanităţii" constituie perspectiva veritabilă din care artistul adevărat îşi constituie întreaga evocare a lumii prin opera sa. Admiţînd cazul fericit al comunicării simpatetice desăvîrşite între subiectivitatea criticului şi subiectivitatea operei (lectura ideală), presupunînd că racordarea sensibilităţii criticului la cea implicată în operă s-a înfăptuit pe deplin, atenţia noastră se îndreaptă asupra acelui moment cînd criticul execută actul de „descleştare"

Scanned with OKEN Scanner

din starea simpatetică de fuziune cu mişcarea lăuntrică a operei şi cînd efortul său tinde către ordonarea masei sale de impresii. S-ar părea că aducerea la lumina reflexiunii şi a conştiinţei clare a ceea ce există trăit pe un soi de plan al imaginaţiei semiconştiente, dincolo de dificultăţile reale pe care le implică exprimarea într-un limbaj conceptual adecvat, nu ar implica în mod necesar apelul la teoremele generale ale esteticii filozofice. Ceea ce se înfăţişează însă ca o reacţie spontană a *gustului* nu-şi poate găsi în procesul elaborării critice certitudinea validităţii şi nu poate evita şovăielile, inconsecvenţele sau erorile, decît prin existenţa unei coincidenţe între sentimentul particular de valoare în faţa operei analizate şi conceptul universal asupra naturii esteticului.

Critica îşi poate găsi autenticul ei punct de sprijin în reflexiunea esteticianului asupra raporturilor dintre subiectivitatea particulară şi subiectivitatea estetică a artistului (raporturi în acelaşi timp de identitate şi non-identitate), în analiza funcţiei evocative a operei de artă prin comparaţie cu funcţiile practice sau teoretice ale celorlalte forme de conştiinţă (gîndirea cotidiană, atitudinea etică, gîndirea ştiinţifică sau filozofică), în definirea cu instrumentul categoriilor filozofiei a funcţiei specifice pe care o are arta în constelaţia întregii vieţi spirituale. Scepticismul sau agnosticismul estetic al celor care pornind de la intuiţia justă a specificităţii artei ajung să o declare „inexplicabilă" şi să gesticuleze steril în faţa „miracolului" ei, apare ca o atitudine cu totul anacronică după secolele de tradiţie fecundă ale esteticii filozofice. „Conceptul despre artă, adică Estetica, dacă nu e condiţia *gustului*, este condiţia *criticii*, şi o critică fără corelativa Estetică nu este de conceput ; una se dezvoltă prin cealaltă". Propoziţiunile lui Croce, formulate în urmă cu peste o jumătate de secol, îşi păstrează întreaga lor actualitate : încrederea raţionalistă în reflecţia teoretică asupra artei constituie o condiţie inalienabilă a progresului criticii şi istoriei literare.

Scanned with OKEN Scanner

II. INTRODUCERE ÎN ESTETICA LUI BENEDETTO CROCE

1. BENEDETTO CROCE SAU DESPRE RAPORTURILE DINTRE ESTETICĂ ŞI FILOZOFIE

Problema raporturilor dintre estetică şi filozofie poate fi abordată din două unghiuri de vedere complementare. Analiza filozofică a naturii artei joacă în anumite împrejurări rolul unui test decisiv pentru valabilitatea unei întregi teorii a cunoaşterii şi a unei întregi ontologii. Sincopa sau criza unei gnoseologii sau unei ontologii a existenţei sociale, puse în faţa misiunii de a elucida natura operei de artă, îi pot fi fatale. Merleau-Ponty considera, de pildă, în capitolele dedicate lui Lukács, din cartea sa *Les Aventures de la Dialectique*, că descoperă o contradicţie între fidelitatea lui Lukács faţă de teoria reflectării (numită dispreţuitor de filozoful francez „sumara gnoseologie realistă" a lui Lenin) şi postularea de către esteticianul marxist a unei inegalităţi între dezvoltarea artei şi cea a societăţii, cu corolarul firesc : existenţa unei dinamici lăuntrice a creaţiei artistice şi a unei autonomii relative a operei de artă. Merleau-Ponty era convins că numai printr-un act de *infidelitate* faţă de „realismul filozofic", sub impulsul unui simţ viu al specificităţii artei, Lukács putea apăra în continuare ideea non-coincidenţei sau a unei posibile asimetrii între dezvoltarea artei şi cea a societăţii. Un soi de *hiatus irrationalis* s-ar fi deschis între „metafizica materialistă" care ar sta la baza teoriei reflectării şi emergenţa creaţiei artistice din totalitatea relaţiilor sociale. Merleau-Ponty vedea în tezele lui

Scanned with OKEN Scanner

Lukács cu privire la literatură perpetuarea adevăratei metode dialectice de gîndire din cartea sa de tinereţe *Geschichte und Klassenbewusstsein* şi le atribuia o incompatibilitate de structură cu „gîndirea realistă şi cauzală" a materialismului de tip leninist. Tentativa lui Lukács de a „concilia "cele două tendinţe de gîndire divergente era considerată expresia unei contradicţii tragice. Lăsînd deocamdată de-o parte judecata asupra valabilităţii consideraţiilor lui Merleau-Ponty să reţinem ideea incontestabilă şi extrem de importantă că zona esteticului devine un teren de elecţiune pentru validarea sau invalidarea unei teorii a cunoaşterii şi a unei întregi filozofii a spiritului. Contactul cu complexiunea specifică a obiectului estetic (opera de artă) era menit, în reprezentarea lui Merleau-Ponty, să declanşeze o criză ireductibilă în structura unei teorii filozofice clădite pe postulatele teoriei reflectării şi ale unui „naturalism" epistemologic şi ontologic.

Exemplul esteticii lui Benedetto Croce ne poate ajuta să luminăm problema din celălalt unghi de vedere. Croce va sublinia în repetate rînduri, cu o voluptate neascunsă, că fiecare din „teoremele" sale despre natura artei avea drept supoziţie o precisă teorie a cunoaşterii şi consecinţe considerabile în planul general al filozofiei spiritului. Cu radicalismul filozofic al gînditorului autentic, Benedetto Croce va pune mereu în lumină osmoza între gîndirea sa asupra artei şi teoria sa generală asupra vieţii spiritului. Analiza filozofică a naturii esteticului este astfel transformată într-un catalizator, sau într-un reactiv superior, pentru a valida o poziţie filozofică de ansamblu. Chiar la data publicării (1902), *Estetica* lui Croce era concepută de autorul ei ca o demonstraţie eclatantă a eşecului simultan al filozofiei pozitiviste (cu diversele ei nuanţe: asociaţionism, fiziologism, psihologism etc.) şi al „metafizicii" sau al „intelectualismului". Este o operaţie dintre cele mai interesante să urmăreşti modul în care Benedetto Croce extrage din analiza procesului de creaţie artistică do-

Scanned with OKEN Scanner

vezi şi postulate pentru o filozofie generală a spiritului. Nu trebuie aşadar să pară surprinzător că observaţia cu privire la caracterul „activ" al spiritului în procesul de elaborare al imaginii artistice, opus prin definiţie simplei pasivităţi sau receptivităţi, devine pentru Croce un certificat de valabilitate al ideii kantiene despre spirit ca „sinteză a priori". Raţionamentul lui Croce era clar. Insistenţa cu care sublinia în primele pagini ale *Esteticii* sale diferenţa calitativă între simpla senzaţie sau combinaţie de senzaţii (considerate simplu „fapt psihologic") şi adevărata „intuiţie" sau „reprezentare" (identificată cu „expresia artistică" şi considerată „fapt spiritual") era strîns legată de voinţa unei demonstraţii filozofice antipozitiviste şi anti-materialiste. Extrapolarea filozofică a analizei estetice devine cu totul limpede cînd Croce identifică procesul de combustiune al senzaţiilor brute („materia" creaţiei artistice) şi transfigurarea lor în „imagine" sau „expresie" cu *sinteza a priori* kantiană. Mai tîrziu Croce îşi va preciza şi amplifica ideea, vorbind despre convertirea sentimentelor sau a tumultului pasional („materia" artei) în imagine, ca un act de *sinteză a priori*. Implicaţiile filozofice ale unui asemenea demers al gîndirii sînt evidente. Imposibilitatea clară de a explica plăsmuirea imaginii artistice prin simpla juxtapunere, aglutinare sau combinaţie de senzaţii devine simbolul eşecului oricărui sensualism, pozitivism sau naturalism filozofic (Croce le identifică frecvent şi cu „materialismul") ; activitatea fanteziei artistice fiind prin definiţie *sintetică* şi ideea unei sinteze *a posteriori* fiind respinsă *de plano* (ar fi însemnat o revenire la detestatul pozitivism sau materialism) singurul punct de sprijin solid i se părea lui Croce concepţia kantiană despre spirit ca activitate sintetică *a priori*. Tranziţiile perpetue din planul analizei estetice în cel al gnoseologiei sau al filozofiei generale sînt o constantă a scrisului lui Benedetto Croce. Compromiterea asociaţionismului şi a sensualismului filozofic prin intermediul „esteticii" i se părea un argument

Scanned with OKEN Scanner

suficient pentru a susține teza că adevăratul fundament filozofic al esteticii moderne nu l-ar putea oferi decît o gnoseologie „subiectivistă", de genul celei inaugurate de Descartes și Kant, sau una „activistă", în spiritul celei a lui Vico. Caracterul de „creație" și nu de „reflex" al operei de artă, caracterul „productiv" și nu „imitativ" al imaginației artistice (opera poetică, va scrie Croce într-o propoziție revelatoare din *Aesthetica in nuce*, „è una creazione e non un riflesso, un monumento e non un documento"), îi apăreau esteticianului italian tot atîtea dovezi pentru concepția despre cunoaștere ca o „activitate" prin care „subiectul își *creează* obiectul" sau pentru o reinterpretare a gnoseologiei lui Vico : nu putem cunoaște decît ceea ce facem, cunoașterea și activitatea sînt sinonime.

Modul în care Benedetto Croce a folosit estetica drept piatră unghiulară pentru elaborarea sistemului său de „filozofie a spiritului" poate fi ilustrat și pe alte planuri. Nu trebuie să uităm că esteticianul italian a pus el însuși insistent în evidență semnificația polemică a primei sale *Estetici* (cea din 1902), văzînd în ea un act critic îndreptat împotriva punctului de vedere „intelectualist" și „conceptualist" asupra artei. Croce va sublinia mai tîrziu că intenția sa primordială era în *Estetica* de a da o lovitură decisivă esteticii „tipicului" și a „conceptului", prin elaborarea faimoasei sale noțiuni de *intuiție*. Intențiile filozofice, critice și polemice, ale lui Croce, apar cu totul transparente în cartea sa despre Hegel, publicată la cîțiva ani după apariția *Esteticii*, sub titlul : *Ciò che è vivo e ciò che è morto della filosofia di Hegel* (1906). Cartea despre Hegel reprezintă unul din momentele cele mai semnificative în evoluția filozofică a lui Croce. Prima sa țintă, în atitudinea critică față de Hegel, era să conteste acel *prius* logic pe care filozoful german îl atribuia principiului contradicției în devenirea realității și a spiritului : principiului unității și sintezei contrariilor Croce îi substituia în ordinea priorității prin-

Scanned with OKEN Scanner

cipiul relației facultăților spirituale *distincte* și al mișcării lor circulare (vezi și articolul *Sulla teoria della distinzione e delle quattro categorie spirituali*, 1946, în volumul *Filosofia-Poesia-Storia*, p. 49—50). Cel de al doilea scop, strîns legat în concepția lui Croce de cel dintîi, avînd însă aparențe mult mai convingătoare și mai seducătoare, era să submineze definitiv „panlogismul" filozofiei hegeliene, contestînd teza acesteia că diversele activități spirituale (arta, religia etc.) nu ar fi decît forme imperfecte ale filozofiei și revendicînd energic autonomia lor.

Critica uneia din tezele cardinale, efectiv cele mai vulnerabile, ale sistemului filozofic hegelian : teza că arta nu ar fi decît o formă imperfectă și provizorie de revelare a „ideii absolute", cu corolarul cunoscut : predicțiunea „morții artei", îi servea de minune lui Croce pentru polemica sa împotriva tendințelor „logiciste" și „intelectualiste" de interpretare a artei. Ceea ce ne interesează însă mai ales acum este să subliniem felul în care estetica era folosită de Croce drept principală scîndură de salt pentru a deschide o breșă decisivă în ansamblul construcției speculative a filozofiei hegeliene. Croce avea în principiu deplină dreptate să respingă interpretarea artei în spirit logicist sau intelectualist, fie că era vorba de punctul de vedere al leibnizianului Baumgarten asupra artei ca o „cunoștință confuză" sau „inferioară", fie că era vorba de tratarea ei în spiritul lui Hegel ca o „filosofia difettiva" (filozofie imperfectă). După cum avea deplină dreptate să se ridice cu energie împotriva tendinței tipic idealiste a lui Hegel de a stabili o ierarhie între diversele facultăți ale spiritului, tratînd arta ca o treaptă inferioară în devenirea ideii absolute, situînd ideea logică în vîrful piramidei formelor spiritului ș.a.m.d. Obnubilarea autonomiei reale a artei, în constelația formelor spiritului, de către Hegel, prin concepția sa asupra artei ca „formă sensibilă a Ideii" și prin teza despre filozofie ca singur mod adecvat de revelare a Ideii, era folo-

Scanned with OKEN Scanner

sită de Croce drept o demonstrație a justeței criticii sale generale împotriva filozofiei hegeliene și ca o pledoarie *pro domo* în favoarea reformei întreprinse de el în cîmpul filozofiei spiritului. Critica idealismului speculativ al lui Hegel și a tezei sale centrale : epopeea „ideii absolute" de la alienarea ei în „natură" pînă la regăsirea ei plenară în sistemul filozofic hegelian îi îngăduia lui Croce să incrimineze nu numai panlogismul hegelian, dar și perpetuarea unui punct de vedere „transcendentalist" sau „teologic" în filozofie.

Există cazuri în istoria gîndirii cînd analiza unei orientări filozofice descoperă un soi de supra-etajare a mobilurilor ei : scrutată atent, orientarea filozofică respectivă își dezvăluie dincolo de mobilurile ei aparente, vizibile, și un mobil mai ascuns, inaparent la primul contact, aproape criptic. Polemizînd împotriva concepției hegeliene despre artă, ca „reprezentare sensibilă a Ideii", Croce părea să urmărească realizarea unui dublu obiectiv : să denunțe primejdia ca autonomia artei să fie sacrificată prin preeminența unui punct de vedere panlogist asupra devenirii spiritului și să pună în evidență, simultan, efectele funeste ale mentalității „metafizice" și „transcendentaliste" în filozofie. Revendicînd autonomia artei în ansamblul formelor spiritului împotriva a ceea ce el numea „conceptualismul estetic hegelian", Croce putea revendica simetric un punct de vedere strict „imanentist" în filozofie, liber de reziduurile oricărui principiu metafizic suprem și al oricărei forțe transcendentale (aluzia imediată era la efectele negative ale principiului „ideii absolute" în cadrul sistemului lui Hegel). O analiză atentă a polemicii lui Croce, aparent pe deplin legitime și convingătoare, împotriva idealismului absolut și a metafizicii în filozofie, dezvăluie însă un resort al ei mai puțin vizibil dar nu mai puțin important. Voința de a compromite ideea unei entități metafizice sau religioase, ca principiu explicativ suprem al lumii, se transforma la Croce

Scanned with OKEN Scanner

într-o polemică simultană împotriva admiterii oricărui dualism filozofic de genul celui spirit-natură, ca şi împotriva tendinţei, denunţată ca simetrică cu cea a idealismului absolut, de a „entifica" ideea de natură sau de materie, prin metamorfozarea ei într-o realitate transcendentă conştiinţei. Geneza şi evoluţia gîndirii lui Croce pun astfel în evidenţă o trăsătură fundamentală extrem de revelatoare : atitudinea negativă faţă de anacronicul spirit metafizic şi transcendentalist în filozofie se converteşte frecvent, printr-un act de tranziţie foarte tipic pentru direcţia reală a gîndirii lui Croce, într-o polemică obstinată împotriva materialismului istoric.

Este cît se poate de semnificativ că ori de cîte ori a revenit de-a lungul îndelungatei sale activităţi teoretice asupra concepţiei materialismului istoric, Benedetto Croce a formulat constant împotriva lui Marx o obiecţie analoagă cu cea îndreptată împotriva hegelianismului. Pentru Croce procedeul lui Hegel de a extrapola principiul suprem al devenirii lumii în Ideea absolută, şi-ar fi găsit un echivalent perfect în tendinţa lui Marx de a situa la baza devenirii istorice o simetrică forţă propulsoare : Materia sau Economia. Direcţia atacului teoretic al lui Croce era clară : a identifica sub raport filozofic marxismul cu un soi de cripto-hegelianism şi a-l învinui în consecinţă chiar de o ascunsă perpetuare a mentalităţii metafizice sau teologice în filozofie.

Ce legătură au toate aceste polemici filozofice ale lui Croce cu arta şi cu reflecţia sistematică asupra ei, cu estetica ? Se poate spune fără exagerare că meditaţiile asupra artei şi sinteza lor teoretică : estetica, au jucat la Croce rolul unui centru generator pentru desfăşurarea întregului său front de luptă filozofică. Nu ne este îngăduit să uităm că filozoful italian a consacrat anii imediat anteriori elaborării sistemului său de estetică (*Tezele* sale pentru viitoarea *Estetica* erau gata redactate în 1900) unui studiu intens al materialismului istoric, sub impulsul şi influenţa maestrului său Antonio

Scanned with OKEN Scanner

Labriola, şi unei tentative de critică filozofică şi chiar economică a marxismului. Cartea sa *Materialismul istoric şi economia marxistă* cuprinde studii scrise între anii 1896—1899 şi adunate în volumul tipărit în anul 1900. Raporturile lui Croce cu marxismul oferă o temă de studiu pasionantă : efectul fecund al contactului cu materialismul istoric pentru propria sa formaţie spirituală, procesul de transmutaţie şi de metamorfoză al anumitor teze ale marxismului în sistemul filozofic crocian, atracţia exercitată asupra lui Croce de metoda lui Marx de tratare a istoriei dar şi repulsia profundă pe care i-o trezea concepţia filozofică de ansamblu a marxismului, au generat timp de cîteva decenii dialogul perpetuu, mereu reînnoit şi variat, pe fondul unei identităţi structurale de atitudine, al lui Benedetto Croce cu materialismul istoric.

Se poate chiar demonstra că geneza idealismului filozofic crocian este strîns legată de o disimulată sau vizibilă reacţie împotriva marxismului. Nu ar fi deloc hazardat să se susţină că divorţul lui Croce de Hegel şi importantele „revizuiri“ la care înţelegea să supună gîndirea filozofică hegeliană erau dictate în fond de spectrul tezelor marxiste. Critica filozofică îndreptată de Croce împotriva marxismului debuta prin a identifica principiul determinării conştiinţei sociale de către existenţa socială cu vechea concepţie providenţialistă a unei ascunse „subistorii“, care ar predetermina desfăşurarea istoriei vizibile. Benedetto Croce, ca şi mulţi alţi critici şi adversari ai marxismului, considera că o concepţie *materialistă* asupra istoriei ar implica *ipso facto* o diminuare sau o degradare a rolului conştiinţei şi spiritului în desfăşurarea proceselor istorice. Fără o asemenea supoziţie nu este comprehensibilă asimilarea specific crociană a marxismului cu vechile „filozofii ale istoriei“ de tip metafizic sau providenţialist : pentru Benedetto Croce postularea rolului hotărîtor *în ultimă instanţă* al condiţiilor economice în desfăşurarea proceselor sociale de către Marx se transforma într-o hipostaziere a Materiei

Scanned with OKEN Scanner

sau Economiei în zeița tutelară a istoriei. Croce atribuia marxismului propria sa fantasmă a Economiei, văzută ca o forță ascunsă, autonomă, sustrasă inițiativelor umane și dirijînd din umbră spectacolul istoriei. Numai printr-o asemenea distorsiune logică se poate explica tipica tendință crociană de a pune semnul egalității filozofice între Ideea lui Hegel și pretinsa Materie sau Economie a marxismului, transformînd materialismul istoric într-o simplă recidivă a „vechei concepții metafizice și transcendente, și din această cauză în același timp naturaliste" asupra istoriei. Ca un corolar al acestei prime identificări, se produceau recriminările lui Croce împotriva a ceea ce el numea tendința marxismului de a transforma diversele forme de activitate spirituală în simple derivate sau epifenomene ale unei „cauze ascunse" : raporturile dintre structură și suprastructură erau asimilate de Croce, în conformitate cu viziunea sa generală despre marxism ca un cripto-idealism sau ca o cripto-metafizică, cu relațiile între Realitate și Aparență, dintre Substanță și Accident, dintre „cause sottostanti" și „motivi superficiali" ș.a.m.d.

Un sistem filozofic nu poate fi înțeles fără a detecta în structura lui jocul reacțiunilor față de contra-tendințele sale. Identificarea materialismului istoric cu o „filozofie a istoriei" de tip hegelian, mai exact cu un hegelianism răsturnat, devenea în suita raționamentelor lui Croce un instrument prețios pentru a justifica tentativa sa globală de reformare a concepțiilor tradiționale asupra istoriei și de elaborare a unei noi filozofii a spiritului. Nimic nu exprimă mai bine direcția gîndirii sale decît aceste rînduri cuprinse într-un text din 1934, intitulat semnificativ *Contro le sopravvivenze del materialismo storico* și în care asimilarea revelatoare a marxismului cu hegelianismul apare cu totul clară : „critica filozofică a erodat *(ha corroso)* materialismul istoric în fiecare din laturile sale, regăsind în el, tocmai fiindcă era răsturnată, eroarea identică și consecințele rele, ale panlogismului hege-

Scanned with OKEN Scanner

lian, care nu recunoaşte şi compromite originalitatea şi autonomia diverselor forme spirituale, acestea fiind în distincţia şi unitatea lor procesul însuşi al spiritului uman, libertatea sa creatoare. Şi împotriva marxismului, cum o făcuse înainte împotriva hegelianismului, critica a revendicat formele (spirituale) negate respectiv de unul sau de celălalt : împotriva lui Hegel, fantazia şi praxis-ul ; împotriva lui Marx, moralitatea, fantazia şi gîndirea" (B. Croce, *Conversazioni critiche*, vol. V, p. 210). Raţionamentele lui Benedetto Croce arătau limpede că în reprezentarea sa autonomia diverselor forme de activitate spirituală (deci şi a artei) nu putea fi garantată decît printr-un act de subversiune filozofică simultană a „panlogismului" hegelian şi a „economismului" marxist. Credinţa sa sinceră era că un contact genuin cu arta şi o analiză lipsită de prejudecăţi a principiului estetic sînt de natură să pună în evidenţă o criză structurală atît a ontologiei idealiste hegeliene cît şi a materialismului marxist.

Adevărul este că Benedetto Croce nu greşea deloc polemizînd cu atîta energie împotriva unei concepţii asupra istoriei de tipul faimoasei *Geschichtsphilosophie* hegeliene şi împotriva tendinţei hegeliene de *logicizare* a desfăşurării istorice prin transformarea categoriilor *istorice* în categorii *logice*. El avea deplină dreptate să opună tendinţelor panlogiste din sistemul filozofic hegelian, exigenţa unei viziuni genuine, realiste, asupra istoriei umane, întemeiate pe rolul iniţiativelor libere şi al activităţii creatoare a subiectului uman. Benedetto Croce ar fi fost nu mai puţin îndreptăţit să polemizeze şi împotriva marxismului în măsura în care marxismul era un hegelianism *à rebours :* dacă ceea ce era Ideea sau Spiritul Absolut la Hegel s-ar fi transformat în hegemonia factorului economic la Marx şi întreaga istorie umană nu ar fi fost decît produsul unui soi de auto-dinamism al economiei.

Estetica şi filozofia spiritului se sprijină reciproc la Benedetto Croce, articulîndu-se într-o sinteză inextricabilă. Una

Scanned with OKEN Scanner

din teoremele sale estetice centrale, cea despre caracterul *a-logic* al artei sau ceea ce Croce va numi cu o formulă expresivă : „la sublime «insignificanza» intellettuale... della poesia" i se părea a deschide prin ea însăşi o spărtură definitivă în unitatea construcţiei speculative a lui Hegel ; după cum o altă teoremă estetică a crocianismului, cea a „a-practicităţii" sau „a-teleologismului practic" al artei, i se părea prin ea însăşi o contrazicere irefutabilă a concepţiei materialiste asupra istoriei. Teoria „autonomiei esteticului" a lui Benedetto Croce nu poate fi aşadar disociată de postulatele filozofiei sale generale (scopul nostru fiind de a demonstra prin analiza operei lui Croce, că teoria „autonomiei valorii estetice" este în ansamblul ei strîns condiţionată de o anumită filozofie generală a spiritului). Oricîte merite era dispus Croce să recunoască esteticii lui Hegel, elogiind simţul său deosebit pentru artă, elevaţia la care ridica arta în constelaţia formelor spiritului şi impulsul puternic dat studiului problemelor estetice, obiecţia adusă gîndirii estetice a marelui filozof german era fundamentală : definind arta ca „forma sensibilă a Ideii" Hegel ar fi fost victima prejudecăţii panlogiste de la baza întregului său sistem şi ar fi rămas opac faţă de adevărata „regiune a activităţii estetice" care se situează într-un raport de „anterioritate şi ingenuitate faţă de cunoştinţa filozofică". Arta este pentru Croce „forma teoretică primitivă", o „forma conoscitiva prefilosofica", situată pe o treaptă anterioară cunoştinţei noţionale în circularitatea formelor spiritului (vezi şi *Saggio sullo Hegel*, 1967, p. 82—83). Cît despre concepţia materialismului istoric, convingerea lui Croce era că tocmai componenta *materialistă* a concepţiei ar purta vina principală pentru tendinţa de a transforma arta şi celelalte forme de activitate spirituală în simple anexe sau derivate ale proceselor sociale : „quando diritto e Stato, etica e religione, arte e filosofia venivano considerate come «esponenti» delle «condizioni

Scanned with OKEN Scanner

sociali», e perciò come qualcosa di più o men *derivato* rispetto alla produzione economica, che era sol essa l'originario" (vezi B. Croce, *La Storiografia in Italia* în *La Critica*, 1920, Sett., pp. 266—267). Alternativa filozofică decisivă i se înfăţişa lui Benedetto Croce în termenii următori : a recunoaşte principiul marxist al determinării conştiinţei sociale prin existenţa socială echivala cu reducerea artei şi a celorlalte forme spirituale la o simplă funcţie „exponenţială", derivată, răpindu-li-se autonomia şi idealitatea ; o concepţie *practică* şi *utilitară* asupra artei i se părea lui Croce corolarul necesar al unei concepţii *materialiste* asupra istoriei. A salvgarda autonomia şi idealitatea artei, caracterul ei de *teoresis* a vieţii sentimentale, implica în mod necesar pentru Croce erodarea laturii *materialiste* a concepţiei materialist-istorice asupra societăţii şi înlocuirea ei cu o „filozofie nouă şi mai bună" („una nuova e migliore filosofia"). Se poate spune, fără teama de a greşi, că, printre altele, voinţa de a privilegia autonomia artei a determinat acţiunea filozofică de revizuire şi critică a materialismului istoric întreprinsă de Benedetto Croce. Dialogul cu marxismul şi polemica împotriva concepţiei marxiste sînt, vizibile sau disimulate, în mod conştient sau subconştient, prezenţe perpetue în activitatea sa filozofică. Un remarcabil cercetător al filozofiei moderne italiene, Eugenio Garin (specialist reputat în problemele Renaşterii) a consacrat în cartea sa *Cronache di filosofia italiana* (1900—1943), tipărită de editura Laterza în 1954, pagini elocvente şi persuasive modului în care Croce şi-a elaborat prima *Estetica*, şi sub influenţa idealismului gnoseologic al lui Giovanni Gentile, ca o replică filozofică la punctul de vedere al materialismului istoric (vezi mai ales capitolele *Alle origini della „Critica"* şi *La Filosofia come scienza dello spirito*). „Tranziţia de la cercetările marxiste la estetică — scrie Garin cu referire la perioada care desparte publicarea cărţii *Materialismul istoric şi economia marxistă* de cea a *Esteticii* — are în întregime savoarea unei

Scanned with OKEN Scanner

crize și a unei revolte de tonalitate neoromantică, dacă nu vrem să admitem la Croce o stranie inconștiență cu privire la hiat-ul profund dintre studiile (sale) marxiste și *Estetica*" (p. 248). Croce înțelegea prea bine că pentru a submina definitiv teza despre artă ca un „fenomen de suprastructură", pentru a relaxa în mod radical relația între artă și ambianța socială, cu scopul de a valida autonomia activității estetice a spiritului, era necesară concentrarea ofensivei filozofice asupra însești postulatelor fundamentale ale gîndirii marxiste. Este interesant că el se arăta gata să recunoască în anumite limite valoarea metodei marxiste de investigare a istoriei și superioritatea ei asupra istoriografiei curente de tip „cronachistic" sau „erudit" ; Croce va reține ca un merit al materialismului istoric tendința de a îmbrățișa întregul organism istoric și de a-l studia ca o totalitate coherentă ; admițînd, cel puțin în prima fază a activității sale, fecunditatea materialismului istoric văzut ca un „canon de interpretare", el se va împotrivi însă categoric postulatelor sale filozofice (aci există o analogie evidentă cu poziția lui Georg Simmel din cartea sa *Geschichtsphilosophie)*. Nici unul din argumentele pe care fostul său profesor, Antonio Labriola, le adusese spre a spulbera reducția vulgarizatoare a marxismului la un simplu „economism" și spre a pune în valoare complexitatea raporturilor între diferitele forme ale activității sociale, activitatea economică reprezentînd doar în *ultimă instanță* factorul determinant, nu i se păruseră satisfăcătoare lui Croce și nu-i clătinaseră rezistențele de principiu. Consecvent credinței sale că a admite prioritatea ontologică a activității economice în sistemul activităților sociale însemna a reveni la o concepție providențialistă și cripto-teologică asupra istoriei umane (Economia sau Materia jucînd un rol echivalent cu cel al lui Dumnezeu sau al Ideii hegeliene), fidel ideii sale că un asemenea punct de vedere însemna punerea activităților spirituale într-o inacceptabilă postură subalternă, Benedetto Croce înțelegea

Scanned with OKEN Scanner

prea bine cît de important era să-şi concentreze direcţia principală de atac asupra aspectului *materialist* al concepţiei marxiste a istoriei. Filozoful italian nu va şovăi în consecinţă să revendice, polemizînd retrospectiv cu concepţia lui Labriola, „spiritualizarea" economiei, conceperea ei nu ca o formă de activitate materială cu legi obiective, ci ca o formă de activitate *spirituală*, simetrică şi paralelă cu celelalte forme de manifestare ale spiritului.

Oricît de îndepărtate par asemenea consideraţii de planul artei şi al esteticii, o analiză atentă este de natură să arate că în acest punct al raţionamentelor crociene se joacă şi soarta teoriei sale cu privire la „autonomia esteticului". Pentru Croce istoricitatea nu era posibilă decît ca spiritualitate. Formula „materialismului istoric" îi apărea ca o contradicţie în termeni, întrucît, după revelatoarea sa sentinţă : „il materialismo è *antistorico*, e la storia *antimaterialistica*". Reforma hotărîtoare la care înţelegea să supună marxismul era de a-i cere ca „ubbidendo al migliore impulso di quanto era in esso di nuovo" (ascultînd de impulsul cel mai bun din ceea ce avea nou) „doveva non meno risolutamente *umanizzare* l'economia, trattandola come attività e momento di attività spirituale, e concepire la storia come un unico tutto, in cui è affatto indistinguibile, secondo il detto goetheiano, il «nocciolo della corteccia»" („trebuia cu nu mai puţină hotărîre să *umanizeze* economia, tratînd-o ca activitate şi ca moment de activitate spirituală, şi să conceapă istoria ca un tot unic, în care după formula goetheeană, sînt cu totul indistincte «sîmburele de coajă»") (*La Critica*, 1920, p. 267—268). Am atins astfel un punct nuclear al sistemului de gîndire crocian, placa turnantă a întregii sale filozofii a spiritului. Acel *fin de non-recevoir* pe care Benedetto Croce îl va opune ideii de existenţă a unei realităţi obiective, transcendente conştiinţei, fie că e vorba de ceea ce el numea generic „la natura", fie de existenţa unor ra-

Scanned with OKEN Scanner

porturi economico-sociale obiective, cu putere coercitivă asupra conştiinţei umane, va avea consecinţe considerabile asupra tuturor articulaţiilor sistemului său filozofic. Formula spiritualizării sau „umanizării" economiei, exprima nu numai tăgăduirea de principiu a unei existenţe sociale obiective, cu proprietăţi independente de voinţa şi conştiinţa noastră (susceptibilă desigur de a fi modificată şi bineînţeles „umanizată", însă numai pornindu-se de la *obiectivitatea ei reală*), dar şi respingerea programatică pe plan filozofic a dualităţii subiect-obiect. Ideea filozofică a existenţei unei „naturi" independente de spirit, a unui „obiect" independent de subiect, trezea în Croce o opoziţie înverşunată. Să spunem din nou : opţiunea sa filozofică în această problemă-cheie a filozofiei şi metafizicii tradiţionale avea consecinţe incalculabile pentru întreaga sa gîndire. Benedetto Croce a considerat totdeauna drept titlul de glorie suprem al filozofiei sale de a fi subminat prin toate mijloacele ideea de „transcendenţă" (cu sensul de realitate transcendentă conştiinţei), năzuind din toate puterile către suprimarea dualităţii spirit-natură sau subiect-obiect. Finalitatea direcţiilor sale de ofensivă filozofică era clar indicată de denominaţiunile pe care le revendica pentru propria filozofie : „immanentismo", „spiritualismo assoluto" sau „storicismo assoluto". Croce nu greşea în fond din punctul său de vedere (chiar dacă terminologia sa era cu totul eronată), reproşînd marxismului de a păstra în concepţia sa „vechiul dualism metafizic" între natură şi spirit. Croce era consecvent cu acest reproş şi cînd descoperea în prioritatea acordată de marxism raporturilor economice printre determinantele vieţii sociale ideea unei „transcendenţe larvare". Filozoful italian avea aşadar dreptate să constate că dacă marxismul ar fi ascultat îndemnul său de a renunţa la ideea determinării conştiinţei sociale prin existenţa socială, la ideea condiţionării activităţii spirituale a oamenilor de activitatea lor ma-

Scanned with OKEN Scanner

terială de producere și reproducere a vieții, acceptînd să considere și economia unei societăți drept o derivație sau un produs al activității *autonome* a spiritului, s-ar fi anulat pe sine însuși ca *materialism* și ar fi înfăptuit în fond un act de auto-distrugere : „...avrebbe rinnegato il suo principio, cessando di esser materialismo, e cioè si sarebbe annulato..."

Croce și-a făcut un merit din a fi reabilitat activitatea practico-economică în sistemul activităților spirituale, împotrivindu-se desconsiderării la care era supusă de către idealismul filozofic tradițional. „Utilul" își lua astfel locul alături de „Frumos", „Bine" și „Adevăr" în cercul crocian al formelor spiritului. Nu este cîtuși de puțin o exagerare să se vadă într-o asemenea importantă inițiativă teoretică (dacă o privim în contextul idealismului filozofic) ecoul direct al contactului cu marxismul. Antonio Gramsci a formulat o observație extrem de pătrunzătoare cînd remarca : „Croce a retradus în limbaj speculativ cuceririle progresive ale filozofiei practicii (marxismului, n.n.) și în această retraducere se află ceea ce este mai bun în gîndirea sa" (A. Gramsci, *„Il materialismo storico e la filosofia di Benedetto Croce"*, Einaudi, 1952, p. 233). Corectura decisivă pe care o aducea Croce punctului de vedere marxist în problema „practicii" și a „activității economice" era însă eliminarea programatică a aspectului ei de *materialitate*. „Practica" era identică pentru Benedetto Croce cu sistemul impulsurilor, dorințelor, plăcerilor și durerilor etc., văzute în afara oricăror *determinări materiale* cu caracter *extern*. Materialitatea era identificată pur și simplu de el cu „viața pasională" (sistemul acelor stimuli, impulsuri, apetituri etc. despre care am vorbit mai sus). A admite adevărul că impulsurile, dorințele și apetiturile sînt generate și determinate de interacțiunea travaliului uman cu obiectele exterioare asupra cărora se aplică, era o imposibilitate pentru Croce, deoarece ar fi însemnat ruinarea postulatului său idealist : nu există un

Scanned with OKEN Scanner

obiect independent de *subiect*. Pe această nuanță se clădește întreg echivocul idealist al filozofiei lui Benedetto Croce. Leit-motivul activității sale gnoseologice este suprimarea noțiunilor de *res* sau de *natura* ca realități independente de conștiința umană. Admiratorul fervent al gnoseologiei idealiste a lui Immanuel Kant nu-i va putea ierta niciodată maestrului său spiritual de a fi formulat existența *lucrului în sine*. Benedetto Croce propunea dealtfel în studiul *Le due scienze mondane, l'Estetica e l'Economica* (1931) din volumul *Ultimi saggi* substituirea formulei tradiționale *adaequatio rei et intellectus*, calificată a aparține iremediabil scolasticei, prin formula *adaequatio praxeos et intellectus*, întrucît, afirma răspicat Croce : „la *res* come *res* non esiste" (p. 56).

Ontologia și gnoseologia constituie adevăratul fundament filozofic al oricărei estetici. Acțiunea perseverentă a lui Croce de coroziune și dizolvare a „naturii" și „obiectului" cu scopul de a asigura triumful spiritualismului său absolut, nu va rămîne fără urmări decisive pentru estetica sa, ca și pentru întreaga sa filozofie a spiritului. Consecințele semnului de egalitate pus între obiect sau natură și sistemul actelor practice ale conștiinței nu vor întîrzia să devină vizibile. Croce contestă cu îndîrjire că natura sau obiectul ar avea valoarea unor entități independente de conștiință : ele nu ar reprezenta în realitate decît proiecția impulsurilor, apetiturilor și dorințelor noastre, entificarea unor simple mișcări sufletești. Identitatea de vederi între Croce și pragmatismul filozofic anglo-saxon sau empiriocriticismul lui Mach în această problemă cardinală a teoriei cunoașterii apare evidentă chiar din definițiile date de Croce conceptelor tradiționale de obiect sau natură : „...obiectul se desvăluie ca nefiind nimic altceva decît acea viață pasională, acei stimuli, acele impulsuri, acea plăcere și durere, acea multiplă și variată emoție, care este ceea ce devine materia intuiției și a fanteziei și, prin intermediul ei, a reflecției și a gîn-

Scanned with OKEN Scanner

dirii" ; „«natura» se identifică cu procesul practic al dorinţelor, al apetiturilor, al poftelor (delle cupidità), al satisfacţiilor şi insatisfacţiilor renăscute, al emoţiilor, plăcerilor şi durerilor legate de ele..." Şi Croce formulează adagiul semnificativ că un asemenea concept al „naturii", ca simplă proiecţie şi extrapolare a impulsurilor şi dorinţelor noastre, a fost întrevăzut de Fichte şi Schelling, şi mai ales de către Schopenhauer, cu a sa egalitate între natură şi voinţă (minus desigur „metafizica voinţei" cu care anti-metafizicul Croce se declara în dezacord) (vezi în vol. *Ultimi Saggi : Le due scienze mondane, l'Estetica e l'Economica,* p. 56). Materialitatea naturii şi a istoriei, cu determinările lor obiective, ceea ce Sartre va numi mai tîrziu „greutatea" şi „opacitatea istoriei" („la pesanteur" sau „l'opacité de l'histoire") definindu-le ca revelaţiile sale tardive, datorită cărora s-ar fi produs conversiunea sa spre marxism, erau definitiv suprimate prin opţiunea filozofică primordială a lui Benedetto Croce. Tensiunea între subiectivitate şi obiectivitate nu exista pur şi simplu pentru un filozof al cărui scop mărturisit era de „a elibera spiritul de obsesia unei naturi externe, de a spiritualiza obiectul subiectului, şi de a interioriza lupta binelui cu răul, excluzînd transcendentul, actualizînd absoluta imanenţă..." (*ibid.*, p. 59—60).

Nu am fi insistat atît de mult asupra tezei de mai sus dacă ea nu ar fi cheia filozofiei crociene a spiritului şi dacă Benedetto Croce însuşi nu ar fi subliniat în repetate rînduri legătura strînsă între filozofia spiritului şi conceptul său despre artă. Este absolut evidentă opoziţia radicală între o concepţie care priveşte geneza spiritului uman în diversele sale forme de manifestare ca produsul interacţiunii perpetue cu o realitate obiectivă, independentă de conştiinţă, şi o concepţie care atribuie spiritului uman o forţă propulsoare autotelică şi diverselor sale forme de manifestare o autogeneză. Structura unei forme spirituale nu poate fi diso-

Scanned with OKEN Scanner

ciată de geneza ei. Postularea unei auto-geneze a diverselor forme de activitate spirituală sau a unei hetero-geneze, dictate de impulsurile primite din partea unui complex de împrejurări exterioare, cu caracter obiectiv, duc la concluzii profund diferite chiar pentru structura formelor spiritului. Arta nu este decît una dintre formele de activitate spirituală iar filogeneza şi ontogeneza ei nu pot fi definite fără a elucida filogeneza şi ontogeneza spiritului în general. Problema genezei formelor conştiinţei nu se pune însă cu adevărat decît pentru cei care consideră spiritul uman în diversele sale forme de activitate ca un produs progresiv al devenirii istorice, al materiei şi activităţii materiale „superior organizate", nu însă pentru cei care îl acceptă ca o realitate primordială, dată *ab aeterno*. Benedetto Croce era aşadar consecvent cu sine însuşi cînd considera spiritul ca o realitate autotelică iar diversele sale forme de manifestare drept *categorii eterne*, după ce a respins din principiu „fantasma materiei", a „naturii" sau „lucrului în sine". Numai pentru cine priveşte formele de activitate spirituală ca produse istorice, apărute progresiv pe diverse trepte ale evoluţiei umanităţii, geneza moralei, a religiei sau a artei devine consubstanţială structurii lor. Pentru Benedetto Croce există numai o problemă a *naturii* artei, nu însă şi o problemă a *originii* artei. Arta şi în mod special poezia (cele două noţiuni fiind în fond identice) au fost pentru Benedetto Croce un *experimentum crucis*, după propria sa mărturisire. („Unità reale e unità panlogistica" în *Ultimi Saggi* p. 344.) Experienţa artei (şi a istoriei, concepută iniţial ca artă) era pentru Croce celula întregii sale filozofii a spiritului iar filozofia spiritului urma să-şi găsească în conceptul său despre artă punctul ei de sprijin cel mai solid. Interesul particular al operei lui Benedetto Croce în istoria filozofiei şi a esteticii contemporane îl oferă tocmai faptul că mai mult decît oricare alt filozof el a făcut din estetică principalul teren

Scanned with OKEN Scanner

de electiune pentru validarea unei filozofii generale a spiritului. Este însă limpede că orice supoziție arbitrară sau premisă nedemonstrată, orice breșă sau carență în sistemul filozofiei sale a spiritului, nu poate să nu se răsfrîngă și asupra conceptului său despre artă, după cum și reciproca propoziţiunii de mai sus poate fi considerată deplin valabilă. Croce a pretins desigur că o experiență *genuină*, lipsită de prejudecăți, asupra artei, și voința legitimă de a-i garanta autonomia printre celelalte forme ale spiritului, i-au îngăduit să supună criticii intelectualismul și panlogismul, sensualismul și pozitivismul, hegelianismul și marxismul, pe plan filozofic, și să elaboreze în consecință o proprie filozofie a spiritului. Nu este însă mai puțin adevărat că urmînd buna logică, și aflîndu-ne în fața unui gînditor autentic, fiecare dintre propoziţiunile sale despre artă va reflecta premisele gnoseologiei și filozofiei sale generale, iar teoremele sale estetice devin un test și pentru valoarea concepției sale filozofice.

Particularitatea importantă și aspectul poate cel mai seducător al activității lui Benedetto Croce îl formează faptul că elaborarea progresivă a esteticii sale s-a desfășurat paralel cu o vastă activitate de critic și istoric literar. El putea afirma cu legitimă mîndrie că analizele consacrate întregii dezvoltări a literaturii italiene, ca și cîtorva dintre marii poeți ai antichității sau principalilor scriitori din marile literaturi europene moderne, i-au permis o exemplificare larg desfășurată a conceptelor sale estetice. Fascinația exercitată de scrierile lui Croce e datorată osmozei perpetue între critica sau istoria sa literară, estetica sa și filozofia sa generală a spiritului. El va reveni adeseori asupra tezei favorite despre „...(la) natura filosofica di tutto intero quel lavoro, che si chiama di giudizio o di critica o di storia letteraria“ și nu va ezita să susțină că judecățile inadecvate asupra operelor artistice trimit inevitabil la o concepție filo-

Scanned with OKEN Scanner

zofică defectuoasă (bineînțeles în cazul judecăților emise de critici sau amatori de artă capabili să-și comunice în formă logică impresiile), după cum un contact adecvat și judecata corespunzătoare asupra unei opere de artă ar implica o estetică și o filozofie a spiritului adecvate (vezi mai ales textul *La critica letteraria come filosofia* din volumul *Nuovi saggi di estetica* și discursul rostit la congresul de istorie literară de la Budapesta din 1932). Ceea ce ne interesează acum este a pune în evidență, fideli însuși demersului de gîndire al lui Croce, adevărul că judecățile sale critice și teoria estetică pe care se întemeiau, cu postulatul ei fundamental : „l'autonomia del valore estetico", sînt inevitabil gravide de un sistem de teze și supoziții aparținînd filozofiei sale generale. Scopul nostru este de a demonstra că ele se mențin sau cad odată cu această filozofie generală a spiritului.

Implicațiile filozofice, de ordinul gnoseologiei sau ontologiei, ale esteticii sale (deși Croce ar fi respins în principiu, din motive lesne de înțeles, utilizarea termenului de „ontologie" *à propos* de filozofia sa) le-a dezvăluit el însuși cînd s-a ocupat de pildă de o problemă clasică și fundamentală a esteticii : cea a raportului dintre artă și realitate. Croce scria astfel într-o *postilla* (adnotare), din cele atît de revelatoare, care compun ultima parte a cărții *La Poesia* (1936), sistematizarea finală a vederilor sale estetice : „Arta exprimă realitatea, desigur, cînd prin realitate se înțelege unica realitate, care este sufletul, spiritul ; dar aceeași propozițiune nu are nici un sens logic cînd prin realitate se înțelege realitatea făcută să devină extrinsecă și schematizată, sub numele de «natură», de către gîndirea naturalistică. Ea (propozițiunea, n.n.) se naște din credința naivă, în fața creațiilor poeziei, că ele ar reproduce o realitate din afara noastră : din aceeași credință naivă a oricărei poziții care admite o «realitate exterioară», adică exterioară spiritului".

Scanned with OKEN Scanner

Şi Croce punea în lumină, cu extremă franchețe, substratul filozofic al opoziției între teoria sa asupra artei ca „intuiție lirică“ (arta fiind pentru Croce sentimentul pur *exprimat*, adică contemplat în imagine) şi clasica teorie aristotelică a artei ca mimesis : „Mişcarea gîndirii estetice, care de la «mimesisul» filozofiei greceşti a trecut la moderna «intuiție lirică», este aceeaşi mişcare (de evoluție) care de la materialismul filozofic sau de la dualism trece la spiritualismul absolut“ (*La Poesia*, prima edizione economica, 1966, p. 181).

Consecința imediată a unor asemenea postulate filozofice este *veto*-ul categoric pus de Croce oricărei tentative de raportare a artei la o „realitate“ exterioară ei sau, concretizînd lucrurile în plan social-istoric, la un „spirit al timpului“, care ar preexista artiştilor şi operelor lor. Un text din revista „Quaderni della «Critica»“, publicat în 1948 sub titlul „Concetti critici inadatti“ („Concepte critice inadecvate“) pune foarte clar în evidență consecințele în planul criticii şi istoriei literare ale demersului filozofic enunțat mai sus. „Exigența profundă a vremii noastre este să ne apropiem de natură sau să ne îndepărtăm de ea ?“ — se întreba Croce în introducerea textului său, subînțelegînd în mod evident prin „natură“ ideea generală a unei realități obiective, pentru a adăuga imediat că întrebarea apare adeseori legată de o prejudecată tradițională : aceea că ar exista un „spirit al timpului“, „care dictează poeziei şi oricărei alte arte activitatea lor“ ; „în timp ce pasiunea care le dictează dinăuntru — răspundea Croce — este în mod exclusiv cea a spiritului individualizat sau a geniului unui artist cînd binevoieşte să apară pe lume, creînd el, deasupra timpului, un timp propriu şi o epocă proprie : un timp etern şi o artă eternă“. Şi pentru a nu lăsa nici o îndoială asupra legăturii organice pe care o stabilea între teoria autonomiei creației artistice şi premisele filozofice ale gîndirii sale, Croce scria în con-

Scanned with OKEN Scanner

cluzia rîndurilor de mai sus : „Prejudecata în general tradiţională este că există o natură care se poate imita sau de la care te poţi îndepărta. Nu : ceea ce există pentru artist nu este realitatea lumii exterioare, în jurul căreia au disputat filozofii şi despre care, cei mai profunzi dintre ei, au demonstrat că întrucît este exterioară, este (doar) o construcţie a spiritului uman, ci doar sufletul său, pe care nu-l poate nici imita nici respinge, însă trebuie să-l transfigureze în viziune artistică, adică în forma frumuseţii (in forma di bellezza)“ (*Quaderni della «Critica»*, luglio 1948, p. 123).

S-ar putea replica, după lectura unor asemenea clare declaraţii de principiu, că legătura între teoria autonomiei esteticului şi postulatele filozofice ale idealismului sau „spiritualismului absolut“ ar fi totuşi aleatorie şi că oricît de evidente ar fi vulnerabilitatea sau precaritatea tezelor cardinale ale idealismului sau spiritualismului, caducitatea lor nu ar compromite prin ea însăşi valabilitatea teoriei crociene a „autonomiei valorii estetice“. Cele două planuri, cel al analizei estetice directe şi cel al speculaţiei filozofice ar urma să rămînă distincte, fără a exista un transfer automat de valabilitate de la unul asupra celuilalt. Ipoteza ar putea fi luată în consideraţie (deşi Croce cel dintîi ar fi respins disjungerea celor două planuri) dacă filozoful nu ar fi încercat el însuşi să demonstreze că adevărata comprehensiune a artei, înţelegerea ei genuină şi liberă de prejudecăţi, duce *în mod necesar* la o filozofie a spiritului de genul celei enunţate mai sus. Am vorbit înainte despre remarcabila iniţiativă crociană de a demonstra că erorile în critica şi istoriografia literară sînt legate neapărat de tot atîtea erori în gîndirea filozofică. Oricîte merite eminente îi recunoştea, de pildă, Croce lui De Sanctis, în istoria gîndirii critice şi estetice, şi în primul rînd cel de a fi pus accentul pe artă ca „pura forma“, eliminînd „conţinutismul abstract“ şi interpretarea logicistă a artei, dizolvînd în acelaşi timp concepţia retorică

Scanned with OKEN Scanner

asupra formei ca vestmînt sau ornament, el nu va ezita totuşi să-i reproşeze categoric faptul de a fi menţinut în *Istoria literaturii italiene* o legătură între planul istoriei sociale şi cel al istoriei artistice, transformîndu-şi marea operă într-o „genială şi puternică schiţă a istoriei politice, intelectuale şi morale a poporului italian, reflectată în poezia şi literatura sa...“ (ceea ce pentru Croce era departe de a suna ca o laudă şi era de fapt o dojană ; vezi eseul *La riforma della storia letteraria ed artistica* în vol. *Filosofia-Poesia-Storia* p. 312). Cenzura exercitată de Croce asupra lui De Sanctis se referă la tendinţa marelui critic italian a secolului XIX de a rămîne fidel istoriografiei „romantice“ şi „sociologice“, admiţînd ideea unei dependenţe între istoria socială (politică, morală, religioasă etc.) şi istoria literară. Croce credea că poate descoperi o contradicţie între excepţionalul simţ al lui De Sanctis pentru individualitatea scriitorilor, pentru singularitatea ireductibilă a operelor poetice, şi încadrarea lor de-a lungul *Istoriei literaturii italiene* într-o „schemă extraartistică“ a dezvoltării. Ceea ce se cuvine a releva şi de astă dată în poziţia crociană este tendinţa ei tipică (perfect legitimă în fond) de a converti obiecţiile din cîmpul metodelor criticii sau istoriei literare în obiecţii de ordinul filozofiei artei. Croce nu va întîrzia să descopere în originile hegeliene ale gîndirii lui De Sanctis sursa remanenţei unor puncte de vedere „extra-estetice“. Simplul fapt că De Sanctis îşi îngăduise, de pildă, să clasifice pe scriitorii italieni ai secolului XIX în schema unui contrast dintre şcoala liberală, al cărei cap ar fi fost Manzoni, şi şcoala democratică, avînd ca *leader* pe Mazzini şi ca poet pe Berchet, îl nemulţumea pe Benedetto Croce, care vedea aici o „urmă a construcţiilor hegeliene“ şi a tendinţei hegeliene de a concepe istoria ca o „dialettica di concetti astratti“. Revelatoare la Croce este asocierea criticii unor „schematisme

Scanned with OKEN Scanner

extraestetice", persistente după părerea sa chiar la marele De Sanctis, cu critica filozofică generală a teoriei hegeliene despre „artă ca reprezentare sensibilă a Ideii". Nu trebuie să uităm nici o clipă că reproşul fundamental adresat de Croce esteticii lui Hegel era de a fi stabilit un conjunct perpetuu între istoria artei şi istoria celorlalte forme ale vieţii spiritului. „Istoria poeziei şi a artei se înfăţişează, prin urmare, în prelegerile asupra *Esteticii* — scria Croce despre Hegel — ca o istorie a filozofiei, a religiei şi a vieţii morale a umanităţii : o istorie a idealurilor umane, în care individualitatea operelor de artă, adică forma propriu-zis estetică, trece pe al doilea plan, sau este menţionată numai prin incident". (*Saggio sullo Hegel...*, p. 85.) Reproşul adresat modului lui Hegel de a trata în *Estetica* sa istoria artei şi poeziei viza în mod evident însuşi conceptul hegelian asupra artei, Croce văzînd mereu în estetica lui Hegel o „estetică a conţinutului" opusă propriei sale estetici, în care arta va fi definită ca *„pura forma"*. Mai tîrziu, într-un text sintetic şi retrospectiv asupra întregii sale evoluţii filozofice, intitulat „Intorno al mio lavoro filozofico" (datînd din 1945), Croce îşi va menţine obiecţia centrală adusă hegelianismului : deşi recunoştea că Hegel poseda „cum arareori se întîmplă printre filozofi" „cunoştinţe şi iubire pentru poezie, pentru muzică, pentru artele figurative", el nu va şovăi să-i reproşeze că „le-a corupt în plan critic natura ingenuă, analizîndu-le (ragionandole) cu valori extraestetice, conceptuale, culturale şi sociale..." (*Filosofia-Poesia-Storia*, p. 8).

Particularitatea cea mai frapantă a esteticii lui Croce este că procesul împotriva diverselor forme de alterare a autonomiei artei sau de alienare a specificităţii ei ireductibile se converteşte spontan într-un proces împotriva concepţiilor filozofice de la baza lor. Teoria cunoaşterii estetice se transformă instantaneu la Croce într-o filozofie generală a spiritului. Vestigiile hegeliene în critica lui De Sanctis sînt de-

Scanned with OKEN Scanner

nunţate pe fondul unei critici generale a panlogismului hegelian. Perpetuarea unor elemente de „conceptualism" sau „realism" estetic în critica lui De Sanctis ar fi legată în ultimă instanţă de dependenţa în care este situată arta faţă de „Ideea absolută" (ideea logică) în sistemul lui Hegel. Reforma radicală a criticii şi istoriei literare propusă de Croce ar implica aşadar o reformă preliminară a esteticii şi a întregii filozofii a spiritului. Relaxarea radicală a raporturilor dintre istoria artei şi istoria vieţii sociale preconizată de Croce („a dezvolta în mod consecvent istoria individualizantă şi a trata operele de artă nu în relaţie cu istoria socială, ci pe fiecare ca pe o lume în sine", cum se va exprima el însuşi în *Aesthetica in nuce*) era precedată în concepţia sa de o reformare radicală a locului artei în constelaţia formelor spiritului. Garantarea autonomiei artei este la Croce piatra de încercare pentru valabilitatea sistemelor filozofice moderne. Teza cu privire la pretinsa adulterare a naturii ingenue a artei prin consideraţii de ordin moral, politic sau filozofic (la Hegel şi chiar la De Sanctis) devine pentru Croce un instrument de critică nu numai a panlogismului hegelian, dar şi a tendinţei lui Hegel de a pune dezvoltarea artei, ca şi a celorlalte forme ale spiritului, în dependenţă de o realitate şi o forţă motrice exterioare lor (la Hegel *ideea absolută*). Este foarte important să reţinem că tezele sale din cîmpul filozofiei spiritului vor urmări nu numai scopul perfect legitim de a salvgarda autonomia artei în faţa pericolului real al interpretărilor „logiciste" sau „intelectualiste" (şi aci trebuie să recunoaştem că Benedetto Croce lovea într-un punct efectiv vulnerabil al idealismului hegelian), dar şi să garanteze definitiv autonomia artei împotriva primejdiei definită de Croce însuşi cu termenul de „eteronomia artei". Nu credem să ne înşelăm descoperind aci, cum am mai spus, cheia reformei generale la care înţelegea Croce să supună filozofia hegeliană, substi-

Scanned with OKEN Scanner

tuind principiului contradicției, în ordinea priorității, principiul *distincției* formelor spirituale și al mișcării lor circulare. Arta era situată în filozofia crociană pe *prima treaptă* a evoluției spiritului, fiind numită de Croce însuși în studiul său despre „Caracterul de totalitate al expresiei artistice" (1917) „la forma aurorale del conoscere, senza la quale non è dato intendere le forme ulteriori e più complesse" („forma auroral㠄 a cunoașterii, fără de care nu ne este dat a înțelege formele ulterioare și mai complexe"). Croce era gata chiar, în cartea sa *Ceea ce este viu și ceea ce este mort în filozofia lui Hegel*, să-i reproșeze acestuia de a fi pus în *Fenomenologia spiritului* pe prima treaptă a evoluției spiritului *certitudinea sensibilă* (adică percepția imediată a fenomenelor, anterioară oricărui travaliu conceptual). El nu ezita să revendice pentru artă locul de primă treaptă în devenirea spiritului, situînd-o într-un raport de „anterioritate ideală" și față de simpla percepție sau „certitudine sensibilă", deoarece aceasta ar implica deja un proces intelectiv și o spontană intervenție a aparatului nostru noțional („è gia mista di riflessione intellettiva"), în timp ce arta ar fi adevărata și genuina „certitudine sensibilă", situată într-o regiune a spiritului unde nu ar exista încă „distincția între subiect și obiect, comparația unui lucru cu celălalt, așezarea (lor) în seria spațială și temporală" (op. cit., p. 82). Arta era pentru Croce, exprimîndu-ne metaforic, „forma de a visa a umanității", prin definiție bine distinctă de starea de veghe sau luciditate ; percepția și judecata aparțin zonei lucidității, în timp ce arta le-ar precede în mod ideal, după cum visul precede în mod ideal starea de trezie.

Ordinea ideală a categoriilor spiritului trebuie însă în mod necesar să răsfrîngă în structura și articulațiile ei ordinea lor istorică reală și succesiunea lor genetică în timp și spațiu de-a lungul evoluției umanității.

Scanned with OKEN Scanner

Nu putem intra deocamdată într-o discuție de fond asupra întregii filozofii crociene a spiritului. Să spunem numai că problema *istorică* a filogenezei și ontogenezei formelor spiritului (deci și a artei), nu se pune de fapt pentru Benedetto Croce. Este incontestabil că ideea de circularitate a formelor spirituale și imaginea *cercului* propusă de el ca simbol pentru structura și dinamica vieții spiritului erau destinate să neutralizeze ideea *priorității* genetice și ontologice a unei activități umane în raport cu celelalte (ideea de *prioritate* în sens genetic și ontologic nu implică deloc vreo judecată de valoare). Mai mult : Croce va susține mereu teza antecedenței ideale și logice a artei față de gîndire și a acesteia față de activitatea practică : „essa antecede la logicità del pensiero come questa la praticità dell'azione" — va scrie el în unul din ultimele sale texte de sinteză filozofică, *La nuova filosofia dello spirito* (1945). Tradusă în termeni istorici și genetici, o asemenea teză ar echivala cu ideea că oamenii au cîntat și au poetizat înainte de a gîndi în concepte și au desfășurat ambele activități înainte de a fi întreprins vreo acțiune practică, inclusiv cea a travaliului asupra naturii ! Fără îndoială Croce ar fi respins o asemenea interpretare a gîndirii sale și consecințele ei absurde, dar aceasta se putea întîmpla numai fiindcă ordinea ideală a categoriilor sale spirituale ignora cu totul problema genezei și succesiunii istorice reale a activităților spiritului. Adevărul elementar și ultra-banal că oamenii au desfășurat o activitate practică-materială, de înfrîngere a obstacolelor naturii și de reproducere a existenței lor, înainte de a fi desfășurat o activitate estetică, că genetic și ontologic activitatea „utilitară" a precedat activitatea estetică de producere a obiectelor frumoase, era ignorat cu un dispreț suveran de idealismul crocian. Acest adevăr banal, cu aparențe triviale, este însă cheia oricărei adevărate embriologii și paleontologii a spiritului, sau spre a folosi termenii lui Croce :

Scanned with OKEN Scanner

„filozofii a spiritului", și consecințele lui pe planul teoriei se vor dovedi considerabile. Este tot mai evident că ideea circularității ideale a formelor spiritului și cea a antecedenței artei față de gîndire și practică s-a constituit la Croce ca o replică idealistă la teza marxistă a condiționării activităților spirituale de către cea practică-materială („practică-sensibilă", după expresia lui Marx).

Am insistat mereu asupra faptului că arta și conceptul despre artă sînt cheia filozofiei crociene a spiritului. Pari-ul fundamental al demonstrațiilor lui Croce s-ar putea rezuma astfel : contactul cu natura genuină a artei trebuie să pună în valoare simultan o criză structurală atît a filozofiei hegeliene înțeleasă ca un panlogism cît și a materialismului istoric, deoarece în ambele concepții autonomia artei ar fi sacrificată în favoarea eteronomiei ei. Ideea de autonomie și cea de eteronomie a artei sînt situate de Benedetto Croce într-un antagonism ireductibil. Am văzut în același timp că în măsura în care critica exercitată de el asupra filozofiei hegeliene viza tendințele ei panlogiste și mai ales teza hegeliană a *ierarhiei* facultăților spiritului, cu situarea artei pe o treaptă inferioară în devenirea ideii față de gîndirea filozofică, ea era perfect legitimă (aci idealistul Croce și marxistul Lukács se vor întîlni într-un consens deplin). Polemica lui Croce împotriva tendinței unor gnoseologii tradiționale (de la cea leibniziană la cea hegeliană) de a situa activitatea estetică a spiritului într-o poziție subalternă față de cea logic-filozofică și reabilitarea plenară în gîndirea sa a facultăților sensibilității, diminuate cîndva sub denumirea de *facultates inferiores*, rămîn merite solide ale esteticii sale. Autonomia artei în sens epistemologic era apărată pe drept cuvînt de Benedetto Croce. Cum stau însă lucrurile cu polemica sa împotriva materialismului istoric ? Evocînd în „La Critica" din 1938 întîlnirea cu Lunacearski la congresul de filozofie de la Oxford din 1930 și controversa lor din cadrul dezbaterilor, el sublinia că după

Scanned with OKEN Scanner

audierea referatului lui Lunacearski s-a ridicat și a luat cuvîntul spre a susține teza că noțiunea de „estetică marxistă" ar fi o contradicție în termeni, deoarece „marxismul admite o economie, nu însă o estetică". Cu un an mai tîrziu, în „La Critica" din 1939, analizînd sub titlul *Il Marxismo e la nuova critica letteraria* un articol din „Times litterary supplement" consacrat marxismului și direcției inaugurate de el în critica literară, Croce asimila critica marxistă cu „teoria sociologică, politică și morală a criticii literare" cultivată de democrații-revoluționari ruși, identificîndu-le pe amîndouă cu simple variante ale vechii teorii antice: *miscere utile dulci* sau *monere nel delectare*. „Critica autonomă a artei, istoria autonomă a artei, estetica care le dădea fundamentul, au trebuit să lupte din greu împotriva acestei concepții antice și vulgare pentru a se afirma pe lîngă oamenii culți și spiritele fine" — scria disprețuitor Croce. Critica marxistă era așadar redusă la un simplu utilitarism sau pragmatism moral, politic și sociologic. Croce se declara gata să recunoască un teren posibil de aplicare a unei asemenea critici în cîmpul formelor de activitate literară, inspirată programatic de scopuri morale sau pedagogice (ceea ce el va numi „letteratura"), nu însă în zona purei *poezii,* care ar fi operă de „pură umanitate". Operele lui Montaigne sau Bossuet ar aparține primei categorii, îngăduind în interiorul lor o disjungere a „conținutului" de „formă", a gîndirii primului sau a religiei celui de al doilea de tonalitatea prozei lor, opera de adevărată „poesia" interzice însă o asemenea separație, „essendo il suo contenuto la sua forma stessa" (conținutul poeziei fiind însăși forma ei). Raționamentul crocian era clar : critica marxistă era identificată cu un simplu „conținutism", un soi de *hiatus irrationalis* fiind postulat între metodele sau criteriile ei și natura artei. În anii imediat consecutivi celui de al doilea război mondial, marxismul cunoscînd o adevărată efervescență în viața intelectuală italiană, inclusiv în critica și istoria literară, Bene-

Scanned with OKEN Scanner

detto Croce îşi va radicaliza poziţia şi va desfăşura o ofensivă constantă împotriva tezelor marxiste. Cînd unul din foştii săi discipoli, cunoscutul istoric literar Natalino Sapegno, susţinea într-o conferinţă că întreaga critică dantescă trebuie refăcută, reimplantîndu-se poezia lui Dante în ambianţa istorico-socială care a generat-o şi regăsind în condiţiile social-istorice legea expresiei ei poetice, Croce protesta cu vehemenţă, admonestîndu-l nu fără consternare pe ex-crocianul Sapegno : „Eh, nu ! — exclama Croce — acesta nu se poate face, fiindcă, dacă s-ar face, adio poezia lui Dante !" (Noiembrie 1948.) Iar într-un text din noiembrie 1949 intitulat *Nuova critica letteraria marxistica in Italia* Croce constata cu abia ascunsă iritare : „Continui să privesc cu curiozitate eforturile pe care le fac scumpii mei colegi în critica şi istoria literară pentru a trece de la vechiul la noul regim, de la zelul încurajat de mine, pentru autonomia artei, la acceptarea nu mai puţin zeloasă a eteronomiei ei, sau spre a vorbi fără înconjur, a servituţii ei faţă de politică" („Quaderni della «Critica»").

Benedetto Croce considera aşadar că prin intermediul unei analize a activităţii estetice a spiritului poate pune în evidenţă carenţele de structură atît ale filozofiei hegeliene cît şi ale modului de gîndire marxist. Arhitectura raţionamentelor sale urmărea să demonstreze că sacrificarea autonomiei artei atît prin „conceptualismul estetic" al criticii inspirate de filozofia hegeliană (a se vedea critica la adresa „vestigiilor estetice hegeliene în critica lui De Sanctis"), cît şi prin „conţinutismul" sau „utilitarismul" estetic al criticii literare marxiste, nu sînt defecţiuni strict estetice, ci ar decurge logic din premisele lor filozofice. Autonomia şi originalitatea tuturor formelor spiritului nu pot fi decît sacrificate, credea Croce, din clipa cînd se admite existenţa unui principiu sau unei realităţi „transcendente" sau „metafizice". Am văzut totodată că filozoful italian descoperea deopotrivă

Scanned with OKEN Scanner

în „Ideea" hegeliană ca și în determinismul economic marxist o cripto-metafizică sau o cripto-teologie. Aporia în care Croce încerca să închidă marxismul era următoarea : admițînd eteronomia artei, ca și a celorlalte forme de activitate spirituală, prin stabilirea dependenței lor de activitatea practico-materială, marxismul și-ar fi închis definitiv posibilitatea de a mai deduce autonomia și originalitatea lor. Eteronomia și autonomia artei, sau a spiritului în general, erau situate de Croce într-un antagonism polar, fără posibilitatea unui *tertium datur*. Nu este însă greu de văzut că raționamentul lui Croce, cel puțin în ceea ce privește marxismul, se sprijinea pe o singură premisă centrală, care se va dovedi de fapt un paralogism : activitatea materială a indivizilor, ceea ce Croce va numi „Economia" (cu majusculă !), ar fi un soi de forță propulsoare autonomă, echivalentă unui „principiu metafizic", față de care activitatea spirituală și formele ei s-ar afla într-un raport de dependență cu caracter de sclavie. Identificarea vinovată a materialismului marxist cu un soi de „naturalism" ontologic și epistemologic stă la baza tuturor raționamentelor crociene. Reproșurile formulate de el față de critica și istoriografia literară marxistă reluau de fapt, într-o formă agravată, obiecțiile sale împotriva oricărei critici „sociologice" sau „ideologice". Autonomia esteticului era revendicată de către Croce în forme aproape identice față de critica literară de inspirație hegeliană, față de cea sociologică a unui Taine sau Brandes, față de cea care dizolva istoria artei într-o istorie a „problemelor spirituale" în faimoasa *Geistesgeschichte* germană, sau față de critica literară marxistă. Similitudinea obiecțiilor se sprijinea din nou pe o singură premisă centrală : arta ar fi fost tratată de fiecare dată ca un reflex sau o derivație a unor realități exterioare, concepute ca adevărate „forțe" sau „entități" („spiritul timpului" sau „idealurile epocilor" în critica de inspirație hegeliană și în cea de tip *geistesgeschichtlich*,

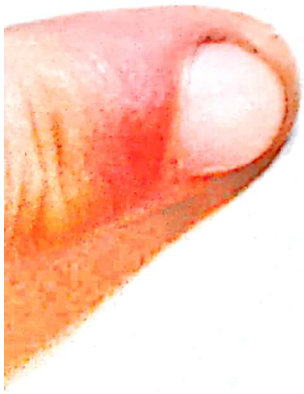
Scanned with OKEN Scanner

„rasa" și „momentul" la Taine, „clasele sociale" în cadrul marxismului etc.). Nu este însă greu de văzut nici de astă dată că acuzația lui Croce : marxismul ar sacrifica autonomia artei în favoarea eteronomiei ei, impunînd prin definiție o critică extraestetică, se sprijinea din punct de vedere filozofic pe aceeași identificare a ideii de *condiționare istorico-socială* cu un *determinism de tip naturalist sau metafizic*. Clasele sociale în interpretarea marxistă erau văzute de Croce ca niște „entități" sau ca „fetișuri", cu o acțiune transcendentă conștiinței, asemenea „momentului" sau „rasei" în sociologia artei a lui Taine, și nu ca niște *formațiuni istorice*, apărute pe o anumită treaptă a evoluției și supuse perpetuu în existența și relațiile lor inițiativei și activității indivizilor. Ca o reacție împotriva unui asemenea naturalism gnoseologic, simetrică sau analoagă cu cea împotriva panlogismului hegelian, Croce va invoca subiectivismul kantian și conceptul lui Kant de *sinteză a priori* drept singura garanție a autonomiei spiritului în general și a artei în special. Kant și nu Hegel era adevăratul pilon de susținere al filozofiei crociene a spiritului și pentru Kant a fost revendicat un „loc cesareic sau napoleonic" în filozofie : „soggettivismo e filosofia dello spirito vuol dire genuina e schietta filosofia (filozofie genuină și pură), filosofia vera e propria..." (*Inizio, periodi e carattere della storia dell'estetica*, în *Nuovi saggi di estetica* p. 106 ; trad. românească în *Breviar de estetică, Aesthetica in nuce*, p. 154).

Sînt într-adevăr excluse orice mediațiuni posibile între activitatea social-istorică a indivizilor și „muzica spiritului", cum numea Benedetto Croce arta ? Un *hiatus* este menit să despartă viața practică de geneza formelor superioare ale spiritului (arta, filozofia, religia) ? Ontogeneza și filogeneza spiritului în diversitatea formelor sale, nu ar putea fi explicate decît prin acceptarea caracterului autotelic al vieții spirituale și întemeiate pe ideea caracterului energetic și pro-

Scanned with OKEN Scanner

ductiv al spiritului, după teza lui Croce, sau pe calea raporturilor complicate, bazate pe un şir de multiple mediaţiuni, între subiectivitate şi obiectivitate, după exemplul marxismului? Sfidarea lansată de Benedetto Croce hegelianismului şi marxismului, prin tezele sale în cîmpul esteticii şi prin ansamblul filozofiei sale a spiritului, fundată pe ideea distincţiei şi circularităţii formelor spirituale în opoziţie cu teza genezei lor social-istorice şi a contradicţiei ca *primum movens* al devenirii lor, era menită să rămînă fără replică în filozofia contemporană? Răspunsul veritabil la aceste întrebări ni-l oferă prima sinteză marxistă completă în problemele filozofice ale esteticii şi fenomenologiei spiritului, grandioasa „*Estetică*“ a lui Georg Lukács.



Scanned with OKEN Scanner

2. BENEDETTO CROCE ŞI PROBLEMA AUTONOMIEI ARTEI

Benedetto Croce rămîne în multe privinţe o figură *exemplară* a esteticii secolului nostru. La aproape şapte decenii de la publicarea primei sale opere importante : *Estetica* (1902) se naşte desigur în mod spontan întrebarea pe care a formulat-o el însuşi în legătură cu marele său înaintaş Hegel : ce este viu şi ce este mort în opera lui Croce ? Mărginindu-ne la domeniul său favorit de investigaţie, estetica, să spunem că vie rămîne înainte de toate la el pasiunea *conceptului*. Fervoarea cu care a crezut în posibilitatea de a fixa sub forma unor determinaţii conceptuale precise natura „inefabilă" a artei, dispreţul cu care i-a acoperit timp de decenii pe mistici şi estetizanţi, agnostici şi iraţionalişti, revendicînd cu o energie teoretică aproape incomparabilă legitimitatea „esteticii ca ştiinţă filozofică", rămîne una din marile sale fapte spirituale. Puţini au avut o conştiinţă mai ascuţită a originalităţii activităţii estetice a spiritului, o sensibilitate mai trează pentru „distincţiile" între activitatea practică, cea intelectivă şi cea poetică, dar şi mai puţini au învestit o atît de viguroasă forţă teoretică pentru a formula pe calea unor meditaţii şi remeditaţii succesive un concept tot mai precis, mai cuprinzător şi mai elaborat asupra naturii artei.

Formula-cheie, de o uimitoare concizіune şi simplicitate a primei sale *Estetici : arta este intuiţie*, punînd accentul

pe caracterul de „plăsmuire" şi „viziune" al artei, în opoziţie cu activitatea noţională şi cu funcţiile intelectiv-raţionale ale spiritului, a avut un ecou extraordinar în conştiinţa filozofică europeană. Un spirit de o claritate latină introducea subit un curent de aer proaspăt, într-un domeniu ameninţat să fie copleşit de aparatura complicată şi pedantă a sistemelor de estetică germanice de tipul neo-kantianismului sau „esteticii simpatiei" (Volkelt, Lipps, Hermann Cohen etc.). Conferinţa rostită în 1908 la congresul de filozofie de la Heidelberg : „L'intuizione pura e il carattere lirico dell'arte", tipărită ulterior în fruntea volumului *Problemi di Estetica,* introducea o nouă determinare decisivă în conceptul iniţial despre artă ca „intuiţie pură" : lirismul ca atribut constitutiv al oricărei opere de artă veritabile (pentru Croce deosebirile între epică, dramă şi lirică au un caracter pur convenţional şi pragmatic, arta fiind în esenţa ei lirism). Limpiditatea distincţiilor sale cucerea spiritele şi avea un adevărat efect cathartic. *Breviarul de Estetică* (cele patru prelegeri destinate, în 1912, unei universităţi americane) oferea o nouă sinteză a principalelor sale concepte estetice. Distincţia între artă şi simplele fenomene *fizice* (raporturi optice, combinaţii determinate de sunete, linii, culori etc.), se impunea cu puterea evidenţei. Chiar prima *Estetica,* cea din 1902, îndreptase lovituri decisive împotriva tendinţelor fiziologiste sau psiho-fiziologiste (à la Fechner) în interpretarea artei. Caracterul de act prin definiţie *spiritual* al creaţiei artistice era energic pus în lumină. O impresie puternică şi efecte salutare produsese însă mai ales tendinţa polemică în direcţia opusă : cea împotriva perpetuării tendinţelor „metafizice" sau „mistice" în definirea artei. Speculaţiile unui Schelling pe tema artei ca suprem organ de revelare a Absolutului, afirmaţia lui Kant despre „suprasensibil" ca obiect al artei, platonismul esteticii lui Schopenhauer, întreaga estetică speculativă post-hegeliană,

Scanned with OKEN Scanner

erau supuse unei critici ascuțite și reiterate, în numele aceleiași formule dezarmant de simple : arta este intuiție.

Scopul primei *Estetici* a lui Croce l-am putea defini ca fiind cel al unui soi de *aseptizare* a conceptului despre artă. Prin formula : arta este *intuiție* sau *expresie pură*, atenția teoretică fiind fixată asupra adevărului simplu că arta este facultatea *reprezentării*, a *figurării* de situații, caractere, tonuri etc., se urmărea paralizarea definitivă a tendinței de a căuta în artă „idei" sau „moralități", satisfacții de ordinul agreabilului sau impulsuri sentimentale. Organul specific al activității estetice a spiritului era pentru Croce *fantazia*, distinctă de simpla *imaginație*, cea de a doua fiind adeseori un joc liber, dezordonat sau arbitrar, al imaginilor, în timp ce prima ar fi în mod necesar o activitate *coerentă*. Polemica manifestă împotriva conceptualismului și moralismului, a sentimentalismului și hedonismului estetic, accentul decis pus asupra capacității de plăsmuire *imaginativă*, ca singur atribut irevocabil al artei, nu puteau însă să nu lase deschisă o întrebare tulburătoare : ce funcție ar putea avea în economia spiritului uman o asemenea facultate aparent gratuită de a plăsmui *pure imagini* ?

După ce înfăptuise prin *Estetica* un act impunător de purificare (sau cum am zis : de aseptizare) a artei de tot ce în reprezentarea sa i-ar fi alterat natura ei genuină, Croce credea a putea oferi în conferința din 1908 despre caracterul liric al artei, și mai ales prin dialectica strînsă a raționamentelor din *Breviarul de Estetică*, un răspuns decisiv la întrebarea de mai sus. Sînt păstrate desigur, atît în *Breviar* cît și în textul sintetic de mai tîrziu : *Aesthetica in nuce* (1928) discriminările esențiale formulate încă în prima *Estetica*, amplificate și consolidate prin nuanțări și re-formulări pregnante. Este menținut și subliniat cu o insistență crescîndă raportul de excluziune antinomică între cunoștința conceptuală (filozofică) și cea intuitivă (artistică). Plăsmuirea artis-

Scanned with OKEN Scanner

tului ar fi prin definiție o „*intuizione afilosofica*", sau cum se va exprima Croce în *Aesthetica in nuce* : „l'arte è intuizione irriflessa dell'essere". Studiile de istorie și critică literară ale lui Benedetto Croce vor tinde mereu să exemplifice justețea teoremei sale estetice. Scriind despre Stendhal, nu va osteni de pildă să deplore zădărnicia studiilor dedicate „filozofiei practice și politice" a marelui prozator, decretînd inutilă analiza convingerilor și judecăților scriitorului asupra epocii sale (simpatiile față de marii iluminiști, napoleonismul, opiniile asupra Italiei etc.) pentru înțelegerea *estetică* a operei (B e n e d e t t o C r o c e, *Poesia e Non Poesia*, p. 88—89). O pagină din *Breviar* formulează cu o egală claritate ideea : critica filozofiei implicată în marea poemă a lui Dante nu ar afecta cîtuși de puțin substanța estetică a operei, iar Nicolo Machiavelli ar fi putut avea dreptate pe planul raționamentelor politice în polemica împotriva idealului politic dantesc, dar nu putea „desrădăcina lirica dantescă a acelei aspirații". Ceea ce apare frapant la Croce este că toate distincțiile și disjungerile operate, se mențin mereu pe un plan strict epistemologic, quasi-formal : activitatea filozofică (dialectică-conceptuală) a spiritului este prin definiție, afirmă Croce, *critică și realistă*, urmărind discriminarea adevărului de fals, a realului de ireal ; cunoașterea istorică s-ar întemeia deopotrivă pe o activitate critică-rațională, pe „giudizio" (judecată), urmărind disocierea faptelor reale de cele imaginare, a realității de irealitate (cunoștința istorică și cea filozofică erau de fapt identice pentru Croce). Arta s-ar situa însă dincolo (sau mai exact : *dincoace*) de activitatea critică sau conceptual-rațională, scopul ei nu ar fi de a discrimina realitatea de irealitate sau de a formula judecăți asupra realității (Croce va tăgădui în consecință caracterul *realist* al imaginii artistice), ci de a fixa „palpitul vieții" în pura ei *idealitate*. O definiție a artei de genul celebrei formule a criticului englez

Scanned with OKEN Scanner

Matthew Arnold : „Arta este critica vieţii“ (asimilată şi de Lukács) i s-ar fi părut esteticianului italian o imposibilitate logică. Dacă însă Croce radicalizează cu extremă vigoare distincţia între activitatea conceptuală şi cea estetică a spiritului, dacă situează în consecinţă celula generatoare a artei în zona *afectivităţii,* nu este însă mai puţin adevărat că el distinge cu egală energie arta de simpla expresie directă a sentimentului. Sentimentele aparţin sferei *practice* a vieţii spiritului, trezirea plăcerii sau a durerii este o formă de instruire practică asupra relaţiei om—lume ; orice efuziune sentimentală (strigătul de bucurie sau ţipătul durerii) poartă sigiliul particularităţii şi al finitudinii. Exploziile sentimentale sau efuziunile dezordonate ale romanticilor „puri“ nu-i trezeau nici o simpatie lui Croce. Cînd un critic a făcut o apropiere între autonomismul estetic crocian şi erupţia futurismului în viaţa literară italiană, Croce a protestat cu o îndreptăţită vehemenţă, amintind preopinentului său că futurismul era în fond o exasperare a romantismului şi că un teoretician al sentimentului sublimat în contemplaţie şi al *clasicităţii* artei, de tipul său, nu putea nutri vreo simpatie pentru o asemenea formă de artă „ultraromantică“. („Conversazioni critiche“, Serie Terza, 1951, p. 110—111.) S-ar fi putut prezuma că adversitatea legitimă împotriva ideii despre artă ca expresie *directă* a sentimentelor l-ar conduce pe Croce către o atitudine partizană faţă de o concepţie *etică* asupra naturii ei ; nu este oare etica forma de armonizare, echilibrare şi dominare a impulsurilor şi sentimentelor în constelaţia spiritului uman ? Ca şi în prima *Estetica,* Croce disociază însă categoric în *Breviarul de Estetică* creaţia artistică de activitatea morală. Şi aci discriminările sau disocierile au acelaşi aspect formal-epistemologic, sînt postulate şi nu deduse genetic. Activitatea morală este tot o formă de viaţă *practică* (superioară desigur celei pur hedoniste sau utilitariste) în timp ce arta fiind intuiţie (viziune, reprezen-

Scanned with OKEN Scanner

tare, „concretamento fantastico del sentimento") aparține facultăților *teoretice* ale spiritului ; confuzia între ele ar fi așadar înainte de toate logic imposibilă. Croce nu-și menaja în *Breviar* ironiile la adresa exigențelor moraliste față de artă, săgețile împotriva celor care cereau artei să contribuie la răspîndirea binelui și abolirea răului, să amelioreze moravurile și să facă educația civică a mulțimilor : „toate lucruri pe care arta nu poate să le facă, după cum nu poate să le facă geometria, care, cu toate acestea, prin această neputință a ei, nu-și pierde cîtuși de puțin respectabilitatea, și din această cauză nu se vede deloc de ce și-ar pierde-o arta".

După ce a negat succesiv confuzia între artă și activitatea conceptuală, între artă și activitatea morală, între artă și expresia directă (practică) a sentimentelor, Croce poate în sfîrșit să delimiteze pe harta spiritului zona activității strict estetice : arta este o formă conoscitivă sui-generis, este *sentimentul contemplat și reprezentat în imagine*. Sau în limbajul filozofiei crociene a spiritului : arta este „intuiție lirică". Materia artei o formează așadar viața practică a spiritului uman : dorințele, pasiunile, actele de voință, idealurile și avatarurile lor. Această materie (devenită în procesul creației artistice după Croce simplă „pasivitate") ar fi supusă prin artă unui proces de limpezire și transfigurare : arta ar fi o activitate sintetică a spiritului prin care materia pasională devine *formă*, o sinteză *a priori* între sentiment și imagine. Ceea ce este tulbure în vălmășagul vieții pasionale a spiritului devine limpede prin plăsmuirea imaginii : arta nu este decît „o aspirație închisă în cercul unei reprezentări". Cum se desfășoară efectiv acest proces de convertire a materiei sentimentale în imagine, această ridicare a vieții practice la treapta unei forme de activitate teoretică (arta ca *teoresis del sentimento*), Croce nu ne spune ; el se mulțumește să postuleze, după metoda sa apodictică, caracterul de *sinteză a priori* al artei (analog cu celelalte forme de

Scanned with OKEN Scanner

sinteză *a priori* ale spiritului : cea logică și cea practică). Să reținem totuși ca pe o afirmație prețioasă, distincția pe care o face la un moment dat, într-o pagină din *Breviarul de Estetică*, între diversele forme de a contempla universul : acesta poate fi privit *sub specie intuitionis* (sub forma sentimentelor și stărilor de suflet pe care le generează, convertite în imagini) sau *sub specie cogitationis* (gîndit și formulat în concepte) sau *sub specie volitionis* (ca obiect al actelor de voință) etc. Intenția speculativă fundamentală a filozofiei crociene este de a apăra cu gelozie și cu o rigoare intratabilă autonomia diverselor forme de activitate spirituală. Cu aceasta am atins din nou, venind pe o altă cale, nucleul filozofic al teoriei crociene a „autonomiei esteticului".

Să urmărim puțin mai îndeaproape mersul raționamentelor lui Croce. Postulînd că arta nu este decît mișcarea pură a sentimentului figurată într-o imagine (și nimic altceva), el se împotrivește categoric oricărei interogații cu privire la validitatea istorică sau realistă a imaginii artistice, oricărei investigații critice în zona convingerilor istorice ale artistului. Argumentul său este înainte de toate epistemologic : arta este pur lirism și *liricitatea* este o stare spirituală *bine distinctă* de activitatea predicativă pe care o implică cunoștința istorică. Raționamentul lui Croce este că *realismul* ar reclama prin definiție disjungerea adevărului de fals, o activitate ierarhizantă a spiritului, sau cum am spune în termeni astăzi tot mai uzuali : o demistificare prin pulverizarea iluziilor și prejudecăților, o opoziție între mit sau ficțiune și adevăr, o activitate valutativă cu scopul de a „de-fetișiza" conștiința (Lukács). Croce insistă însă cu energie asupra faptului că finalitatea artei nu are nimic comun cu asemenea scopuri.

Oricîte dezacorduri trezesc astăzi în noi concluziile sale, se cuvine să punem întîi fără ezitare în evidență miezul valabil al demersului său teoretic. Cultul „distincțiilor" între

Scanned with OKEN Scanner

diversele forme de activitate spirituală, pe care l-a întreţinut cu fervoare, rămîne o lecţie valabilă. Că poezia episodului virgilian evocat în introducerea textului *Aesthetica in nuce* nu este cîtuşi de puţin legată de respectarea unor adevăruri istorice particulare cu privire la existenţa Elenei, a Andromacăi sau a lui Eneas, apare drept o afirmaţie de ordinul evidenţei. Imaginile personajelor de mai sus „non stanno come storia e critica storica" (nu ne apar ca istorie sau ca o critică istorică), ci ca expresia unui „sentiment omenesc al amintirii cumplite, al groazei înfiorătoare, al melancoliei, al nostalgiei, al compasiunii...". Croce a arătat el însuşi, în una din prefeţele sale la prima *Estetica* (cea din 1921), vorbind despre teoria artei ca „intuiţie lirică", că tăişul polemic al acestei prime concretizări a teoriei sale iniţiale despre artă ca „intuiţie pură", era îndreptat împotriva teoriei „imitaţioniste" şi „realiste" a artei, împotriva verismului, a naturalismului etc. Cu o egală vigoare, după cum am văzut, Croce se ridica şi împotriva confuziei între artă şi cunoştinţa filozofică (prin care el înţelegea orice act de „gîndire"). Esteticianul italian s-a vrut întotdeauna marele preot al acelei religii pe care el însuşi a numit-o „religia hotarelor între poezie şi filozofie" şi în general al religiei distincţiilor între diversele forme de activitate spirituală (vezi „Conversazioni critiche", Serie Quinta, p. 91). „Artistul este totdeauna moralmente nevinovat şi sub raport filozofic incenzurabil" chiar dacă are „o morală şi o filozofie inferioare" : astfel îşi va defini Croce, printr-o formulare revelatoare din *Breviario*, credo-ul său autonomist.

Spre a înţelege sensul exact al propoziţiunilor crociene, să amintim atitudinea sa negativă faţă de tentativa lui Hegel de a interpreta *Antigona* lui Sofocle ca expresia unei „probleme morale" : conflictul între imperativele Statului şi cele ale conştiinţei morale superioare (încarnate respectiv de Creon şi Antigona). Deoarece pentru el era o axiomă că „la poesia

Scanned with OKEN Scanner

non tratta problemi, ma forma immagini di vita in atto", singura atitudine estetică adecvată este de a detecta în *Antigona* sentimentul generator, care ar fi fost cel al „solitudinii și incompenetrabilității sufletelor" (deci un „sentiment etern" și nu un conflict *istoric*). Sau să amintim că fie și în cazul unui scriitor în mod vizibil devorat de interogații și probleme morale ca Ibsen, el va respinge calificarea dramelor lui Ibsen ca o „artă de probleme". Exemplul din urmă ne poate ajuta să exprimăm mai bine sentimentul dublu pe care îl trezesc raționamentele lui Croce. Cînd autorul studiului din volumul *Poesia e Non Poesia* respinge cu atîta vehemență atribuirea calificativului de „gînditor" lui Ibsen, exclamînd chiar : „e guai a lui se tale egli fosse stato" („și vai de el dacă ar fi fost astfel"), deoarece lumea sa pasională s-ar fi stins subit la lumina rece a înțelepciunii și rațiunii, înțelegem prea bine că Benedetto Croce vrea să ne fixeze atenția asupra *dramelor sufletești,* ca nucleu arborescent al pieselor lui Ibsen, și nu asupra vreunui *program doctrinar,* ca pretinsa lor celulă generatoare. Acesta este și miezul valabil, sub raport logic-epistemologic, al teoriei sale a autonomiei esteticului. Nu poți să nu fii solidar cu Croce cînd insistă asupra faptului că „poezia disperată" a dramelor ibseniene se naște din tensiunea unor antinomii sufletești și morale insolubile, că Ibsen este așadar în mod primordial *un poet dramatic,* și nu un simplu apostol sau reformator social. Nu putem însă să-l urmăm deloc pe Benedetto Croce cînd acesta, fidel întru totul anti-realismului, anti-conceptualismului și anti-moralismului său estetic, teoriei sale despre artă ca „pură viziune" și „pură liricitate", vrea să ne încredințeze prin tot cuprinsul raționamentelor sale că tragediile eroilor ibseniени (aspirația lor către sublim, către extraordinar, către inaccesibil, supusă unei autodistrugeri prin legea realității înconjurătoare și prin culpele lor interne) ar putea fi înțelese

Scanned with OKEN Scanner

în *quid*-ul lor unic fără *Weltanchauung*-ul moral și spiritual al lui Ibsen, fără opțiunile sale ideologice împotriva „minciunilor convenționale" sau a moralei filistine și în favoarea moralei autentic umane a Norei sau a doamnei Alving : într-un cuvînt, fără forța rectitudinei sale morale și fără dilemele la care-l condamna tensiunea între aspirațiile sale integre și corupția sau degradarea societății din jur.

Ajunși la acest punct al analizei se cuvine să ne oprim mai insistent asupra unui aspect important al gîndirii estetice crociene : semnificația particulară a metamorfozelor pe care le-a cunoscut în evoluția ei estetica sa. Benedetto Croce a vorbit el însuși în repetate rînduri despre „il svolgimento storico della mia estetica", subliniind însă tot timpul că evoluția conceptului său despre artă nu ar fi însemnat decît *aprofundarea* tezei cardinale inițiale, prin extracția succesivă a diferitelor ei implicații sau luminarea unor aspecte lăsate în umbră, și nicidecum prin anularea sau contrarierea ei. Nu-i vom face desigur lui Benedetto Croce nedreptatea sau ultragiul de a vedea în remanierile succesive ale conceptului său despre artă acte de auto-contrazicere (deși luate *literal* definițiile sale ar putea fi uneori caracterizate drept contradictorii), dar nu putem să nu observăm că evoluția sa s-a desfășurat în direcția accentuării progresive a aspectului „conținutistic" al artei (fără a renunța bineînțeles vreodată la fundamentul filozofic spiritualist al întregii sale gîndiri). Textul intitulat „Caracterul de totalitate al expresiei artistice" (1917) este printre cele mai edificatoare.

Să spunem înainte de toate că aspectul exemplar al metamorfozelor și mutațiilor de accente în devenirea esteticii lui Croce îl oferă spiritul polemic și militant care le-a generat. El a fost antipodul esteticianului de tip academic sau profesoral : cele mai abstracte sau dificile teze ale speculației sale estetice s-au născut din acte de angajare în confruntările cu arta timpului său. Textul amintit mai sus s-a născut

Scanned with OKEN Scanner

de pildă din convingerea progresivă a lui Croce că definiția sa anterioară a artei ca „intuiție lirică" (sentiment exprimat în imagine) este insuficientă spre a-i îngădui delimitarea critică de explozia unor curente moderniste sau avangardiste, împotriva cărora esteticianul italian nutrea o certă ostilitate (am văzut mai sus energia cu care înțelegea să se disocieze de futurism). Logica obiectivă a faptelor l-a constrîns pe Croce să accentueze tot mai mult rolul conștiinței morale ca fundament al oricărei arte adevărate (vezi, de pildă, *Breviar de estetică. Aesthetica in nuce* p. 167). Desigur Benedetto Croce își menținea atitudinea principial negativă la adresa „moralismului" și „concepționismului" în artă. Dar aprofundarea procesului de limpezire și purificare pe care îl traversează impulsurile și sentimentele în procesul creației unei opere de artă autentice, a tranziției de la atitudinea practică la postura contemplativă, l-a condus pe Croce către concluzia dreaptă că eliberarea de unilateralitatea și finitudinea sentimentului imediat nu se poate realiza decît prin apelul la forța unificatoare și cohesivă a „omului integral" (ceea ce Lukács va numi cu o formulă fericită „der Mensch ganz"). Croce se vedea obligat să accentueze tot mai mult faptul că „a-practicitatea" artei (faimoasa „Interesselosigkeit" kantiană) este departe de a fi echivalentă cu indiferentismul moral. Sau spre a folosi chiar exemplul oferit la un moment dat de el însuși în textul despre *Caracterul de totalitate al expresiei artistice* : dispersiunea lăuntrică pe care o creează exploziile sensualității nu va deveni artă decît cînd „il torbido della lussuria" se va însoți involuntar pe buzele artistului de un cîntec de anxietate și de tristețe. Era un mod de a sublinia că forța etică și conștiința morală sînt implicate consubstanțial în arta adevărată.

Raționamentele sale deveneau astfel tot mai mult tangente adevărului fundamental că „saltul" de la personalitatea empirică (practică) a artistului la personalitatea sa poe-

Scanned with OKEN Scanner

tică echivalează de fapt cu o imanentă ierarhizare armonioasă a impulsurilor şi moţiunilor sale sufleteşti, cu „îmblînzirea" şi dominarea lor, graţie puterilor pe care i le conferă substanţialitatea sa morală. Era regăsit astfel conceptul antic de *catharsis* şi accentele sînt puse acum de Croce pe caracterul „cosmic" sau de „totalitate" al imaginii artistice. Virulenţa forţei pasionale a sentimentului este neutralizată şi purificată în arta adevărată ; *reprezentarea* sentimentului înseamnă în fond conjugarea lui cu ansamblul sentimentelor şi facultăţilor personalităţii umane, proiecţia lui pe fondul relaţiilor cu condiţia umană în universalitatea ei. Croce descoperă astfel rolul capital al „forţei etice" a artistului pentru ordonarea materiei sale pasionale şi regăseşte, în mod surprinzător pentru un teoretician riguros al autonomiei artei, adevărul profund cuprins în teza kantiană a „frumuseţii ca simbol al moralităţii" („Das Schöne ist das Symbol des Sittlichguten") sau în propria sa formulare : „l'implicita eticità dell'espressione poetica". Este semnificativ că într-un mic comentariu dedicat unei scrieri de Adelchi Attisani şi reprodus sub titlul *Arte, totalità, moralità* în al cincilea volum din *Conversazioni critiche,* Croce recunoaşte că în evoluţia sa au fost „anume momente de unilaterală exagerare" şi că după ce combătuse teza kantiană de mai sus, deoarece văzuse în ea pericolul recăderii în moralism, a ajuns pe o cale complicată să redescopere adîncimea exigenţei cuprinse în ea (critica lui Croce împotriva inconsecvenţelor esteticii lui Kant din punctul de vedere al unei teorii riguroase a autonomiei artei, formulată de Kant însuşi prin teoria „frumuseţii libere", *pulchritudo vaga,* distinctă de „frumuseţea aderentă", *pulchritudo adhaerens,* se află în partea istorică a *Esteticei* sale din 1902, în finalul capitolului dedicat lui Kant). Croce se vedea obligat să supună unei corecturi hotărîtoare şi definiţia sa iniţială a artei ca o „cunoaştere a individualului" opusă „cunoaşterii universalului", care ar

Scanned with OKEN Scanner

fi obiectul gîndirii logice (definiție cu care se deschidea chiar prima sa *Estetica* !) : concluzia la care ajunsese că nu există artă fără implicarea universalității condiției umane (ceea ce el numea „cosmicitatea" artei) îl obliga să abandoneze vechea sa definiție și să scrie de pildă că „non si teorizza più la poesia come rappresentazione dell'individuale, a contrasto della filosofia che è pensamento dell'universale ; perchè, posto il concetto dell'universale concreto, la poesia non è senza l'universale..." (*Ultimi saggi*, p. 379).

Contradicțiile și inconsecvențele de acest gen nu trebuie subapreciate, ci, dimpotrivă, aduse la lumină în adevărata lor semnificație (mai ales cînd ne aflăm în fața unui gînditor de talia lui Benedetto Croce). Ele nu pot fi subapreciate nici în estetica marelui Immanuel Kant, unde oferă o anume analogie cu cele semnalate la Croce. Într-adevăr, se știe că după ce definise ca atribute fundamentale ale frumuseții plăcerea fără interes, fără concept și fără vreo reprezentare a unui scop („formă a finalității fără reprezentarea finelui"), oferind însă spre exemplificare cîteva tipuri de exemple subalterne-moderne (Lukács), de genul tapetelor, desenelor *à la grecque* sau al fantaziilor muzicale fără temă, Kant a introdus conceptul „frumuseții aderente" (cea care implică reprezentarea unui concept și acoperă de fapt aproape întreaga sferă a artei) sau conceptul despre „frumusețe ca simbol al moralității", oferind astfel exegeților lui o materie de nesfîrșite controverse asupra contradicțiilor din estetica sa (vezi, mai ales, cartea lui Victor Basch : *L'esthétique de Kant*). Croce în partea istorică a *Esteticii* sale sau în numeroase împrejurări ulterioare și Lukács în cartea sa *Beiträge zur Geschichte der Ästhetik* au pus în lumină, deopotrivă, din unghiuri de vedere diferite, contradicțiile esteticii kantiene. Faptul că un teoretician atît de convins al autonomiei artei ca Benedetto Croce ajunge la concluzia răspicată că „poesia non è possibile senza personalità morale nell'ar-

Scanned with OKEN Scanner

tista" sau că admite prezența constitutivă a „universalului" în opera de artă (bineînțeles nu în forma sa logică), după ce inițial pusese accentul exclusiv pe „intuitivitatea" și „individualitatea" ei, oferă prilejul unor reflecții critice fecunde în jurul esteticii sale. Să menționăm în treacăt că Paul Zarifopol, care se arăta cuprins de entuziasm în fața coerenței autonomismului estetic crocian (vezi recenzia sa despre revista „La Critica" a lui Croce în „Adevărul literar" din 1. ian. 1928), era departe de a bănui ponderea pe care o căpătau în scrierile mult admiratului de el Benedetto Croce afirmațiile în legătură cu eticitatea constitutivă a artei: Paul Zarifopol, care exact în aceeași perioadă, publica în „Viața românească" un eseu dedicat esteticii lui Kant, unde emitea judecăți fulminante împotriva tezei lui Kant despre „frumusețe ca simbol al moralității", fără a-și imagina probabil conversiunea semnificativă a lui Croce spre revalorificarea blasfematei teze kantiene. G. Călinescu se arătase în *Principii de estetică* preocupat la un moment dat de dileme asemănătoare cu cele ale lui Croce în armonizarea tezei despre „a-conceptualitatea" artei cu cea a caracterului ei „intelectual" (Croce le rezolvase prin formula „cosmicității" artei, folosind și conceptul de „universal concret"): G. Călinescu părea deopotrivă nu prea interesat de semnificația evoluției lui Croce de la pozițiile sale inițiale, se arăta interesat mai curînd de estetica lui Adriano Tilgher și de detașarea acestuia de „intuiționismul concret" al lui Croce, spre a opta în cele din urmă pentru teza categorică: „Noi respingem orice conceptualism" (în artă) și pentru o poziție care se îndepărta nu numai de idealismul hegelian și post-hegelian (Schopenhauer, Maiorescu) dar și de exigențele „conținutistice" ale ultimelor faze din evoluția lui Croce („Opera nu conține nici un fel de idee... ci numai atitudinea curat formală a spunerii" — scria Călinescu; apropierea de anticonceptualismul estetic al lui Croce din prima parte a propoziției e contrabalansată

Scanned with OKEN Scanner

de formalismul celei de a doua în timp ce Benedetto Croce va pune totuşi accentul pe teza că arta are un conţinut : sentimentul transfigurat în imagine şi că „la poesia non è senza l'universale" ; adevăr pe care în alte texte decît în cel amintit din *Cursul de poezie* îl va susţine, fără prea multe dezvoltări teoretice, şi G. Călinescu). Cît despre Eugen Lovinescu, el a rămas totdeauna fidel demersului teoretic autonomist cuprins în prima *Estetica* a lui Croce, folosind-o alături de *Critica puterii de judecată* kantiană ca punct de sprijin al poziţiei sale estetice şi ca instrument polemic împotriva lui Ibrăileanu, fără a fi dat vreodată semne de interes mai marcat pentru dezvoltarea teoriei estetice a lui Croce şi mai ales fără a bănui contradicţia profundă între teoria sa a „mutaţiei valorilor estetice" şi rigorile adevăratei doctrine a „autonomiei esteticului", aşa cum a fost formulată ea de Benedetto Croce (vezi în acest sens şi studiul nostru *Eugen Lovinescu sau contradicţiile estetismului*, E.S.P.L.A. 1959).

Cum am putea stabili aşadar mai exact locul geometric al esteticii lui Benedetto Croce în peisajul esteticii contemporane ? Fixarea unor puncte de disjuncţie şi a unor zone de incompatibilitate între estetica sa şi estetica marxistă ne-ar putea deschide o cale fertilă pentru a răspunde la întrebarea de mai sus. Să spunem din capul locului că estetica marxistă îşi poate îngădui să se arate mai comprehensivă faţă de gîndirea estetică a lui Croce, decît s-a arătat esteticianul italian faţă de ea. Nu a împins într-adevăr Croce ostilitatea sa faţă de însăşi ideea unei estetici marxiste, al cărei sens l-a înţeles dealtfel foarte puţin, pînă la a afirma în unul din ultimele sale texte, „Stato degli studi estetici in Italia", datînd din 1950 : „Dacă marxismul ar învinge în Europa, studiile de Estetică ar deveni (acesta este destinul lor predeterminat) studii eretice..." ? (vezi *Indagini su Hegel e schiarimenti filosofici*, Laterza, 1952, p. 238). Paradoxul aparent este că o serie de comentatori italieni, de formaţie crociană,

Scanned with OKEN Scanner

ai *Esteticii* lui Georg Lukács (R. Franchini, Dario Faucci), au rămas frapați de anumite analogii și zone de incidență între concluziile lui Croce și Lukács în probleme esențiale ale esteticii, nu fără a-și exprima regretul că esteticianul marxist pare a ignora dialectica internă a dezvoltării neo-hegelianismului italian. Toate acestea nu trebuie însă să ne împiedice a descoperi motivele bine întemeiate ale adversității lui Croce față de estetica marxistă și rațiunile adînci ale incompatibilității între cele două direcții de gîndire. Este suficient să ne oprim asupra uneia din teoremele estetice fundamentale ale crocianismului : cea a „a-storicității" artei adevărate, a „caracterului a-istoric al imaginilor" (poeziei și artei). Termenii par astăzi desigur multora șocanți, susceptibili de a fi considerați la o privire rapidă un simplu anacronism idealist, dar ei trebuie restituiți în sensul lor genuin crocian. Este un adevăr stabilit că Benedetto Croce nu avea din motive principiale nici o simpatie pentru tipul de critică psihologică inaugurat în critica franceză și europeană de Sainte-Beuve sau pentru critica sociologică de genul celei profesate la sfîrșitul secolului trecut de Taine sau Brandes ; ostilitatea împotriva lor era explicată, conform demersului tipic crocian al convertirii criticii la adresa criticii într-o critică împotriva „filozofiei corelative", prin adversitatea sa față de sensualismul filozofic (care ar fi stat inevitabil la baza tipului de critică sainte-beuviană) și față de tendințele deterministe în filozofie (generatoare ale teoriilor lui Taine sau Brandes). Criticii franceze îi va reproșa dealtfel Croce totdeauna ignorarea marii lecții filozofice a lui Kant și Hegel, a conceptului de *sinteză a priori* al celui dintîi sau a conceptului de *universal concret* al celui de al doilea, cu consecințele lor decisive pe planul filozofiei spiritului și al esteticii. La polul opus, esteticianul italian se va distanța de variantele mai vechi și mai moderne ale teoriei „artei pentru artă" și în primul rînd de teoria „poeziei pure"

Scanned with OKEN Scanner

a abatelui Brémond : acestuia din urmă îi va reproșa de pildă a fi ignorat vechiul dualism kantian între „frumusețea pură" și „frumusețea aderentă" (deci antecedența ideală a conceptului lui Brémond de „poezie pură" în conceptul kantian al „frumuseții libere") sau polemica între „conținutiștii" hegelieni și „formaliștii" herbartieni din a doua jumătate a secolului trecut. Scopul acestui *remember* istoric era de a demonstra că fără a avea prezente în minte marile controverse estetice ale trecutului nu se pot rezolva dilemele estetice ale prezentului și nu poate fi înțeles îndelungatul travaliu mental de elaborare a soluțiilor veritabile. Sugestia transparentă a lui Croce era că doar teoria sa a artei ca „intuiție lirică" oferea în sfîrșit soluția filozofică autentică la vechea dispută între „conținutiști" și „formaliști" (vezi *„La disputa intorno all'arte pura..."* în *Ultimi saggi*, p. 206—214). Atingem astfel nodul întregii problematici a esteticii crociene : reprezintă ea într-adevăr acea ideală *via media*, destinată a ne elibera de povara dilemelor seculare ale esteticii, cum voia să ne încredințeze Croce ? Discuția în jurul teoremei sale estetice mai sus-amintite, cea a „a-storicității" artei, se dovedește decisivă pentru a răspunde la o asemenea întrebare.

Obiecțiile lui Croce împotriva istorismului în interpretarea poeziei și artei (ceea ce el numea „interpretazione storicistica", punînd astfel un accent polemic și denigrator, în opoziție cu interpretarea „storica") se dovedesc comprehensibile, în măsura în care năzuința sa era de a apăra autonomia artei în constelația formelor spiritului. Nimic, într-adevăr, din ceea ce este cucerire valabilă în imensul travaliu intelectual desfășurat de Benedetto Croce pentru a defini specificitatea și autonomia artei printre celelalte forme de activitate spirituală, nu trebuie ignorat sau pierdut. Nu se poate însă să nu observăm că tocmai în problema decisivă a interpretării istorice a artei, gîndirea lui Croce ne aduce în fața unor antinomii inextricabile.

Scanned with OKEN Scanner

Croce afirmă pe de o parte că din raţiuni care ţin de natura specifică a poeziei se împotriveşte categoric oricărei raportări a operelor de artă la epocile istorice care le-au generat. Argumentul său, exprimînd dealtfel pregnant o teză curentă în întreaga estetică idealistă a ultimelor două secole, este că „istorică" ar fi doar „materia", psihologică şi practică, a poeziei şi artei ; vocaţia poeziei este însă tocmai a trece de la contingent la etern, „dallo storicamente particolare al puro umano". Forţa percutantă a raţionamentelor crociene se îndreaptă împotriva acelor interpretări „istoriciste" ale artei în care atenţia interpretului alunecă de la „forma" genuină a operei (de la pura ei tonalitate şi de la purul ei ritm), spre „atitudinile", „conceptele" şi „scopurile" profesate de artist, ca persoană practică şi istorică. Scrupulele lui Croce îşi păstrează intactă vigoarea în măsura în care vor să ne imunizeze conştiinţa estetică împotriva primejdiei de a confunda poezia cu anumite concepte şi atitudini determinate istoric, ignorîndu-se procesul de purificare şi *catharsis* pe care sentimentele, ca realităţi practic-psihologice, le-au suferit în procesul elaborării operei : în măsura în care ne avertizează, de pildă, într-o pagină din *La Poesia* că esenţială în interpretarea unei opere de artă antice sau medievale nu este reducţia ei la *conceptul* antic de destin sau la *ideea* medievală de providenţă, implicate de acele opere, ci fixarea atenţiei asupra *sentimentului*, de teroare şi resemnare sau de încredere şi speranţă, care este motivul lor inspirator. Legitimitatea stă aşadar în forţa discriminării gnoseologice între artă şi o simplă „filosofema" sau o simplă „cunoştinţă istorică". Pe această treaptă a speculaţiei estetice, intrăm însă într-o zonă de mare densitate, punct de răscruce al divergenţelor în estetica filozofică modernă : zona unde se operează combustia şi conversiunea „materiei" istorice a artei în „adevăr" cu valoare de universalitate umană.

Scanned with OKEN Scanner

Am văzut motivele determinante ale atitudinii negative a lui Croce față de teza „coloritului istoric în interpretarea estetică" : „Cînd un critic aude obiectîndu-i-se că în judecata sa estetică poeziile celor mai diferite timpuri și popoare sînt tratate în același mod și că din ele dispare orice colorit istoric, trebuie să-și spună sie însuși : — Ah, dacă ar fi adevărat !" Teorema „a-istoricității" artei i se părea lui Croce singura soluție posibilă pentru a preveni confuzia între opera de artă ca simplă expresie a unei „ideologii", cu caracter prin definiție istoric și tranzitoriu, și adevărata ei substanță universal-umană. Se întîmplă însă să cădem peste un text crocian, în care ilustrul estetician italian ajunge într-o vizibilă contradicție cu exigența mai sus definită. Este un capitol dintre cele mai interesante ale bătăliilor estetice purtate de Croce, lupta sa împotriva curentelor formaliste sau estetizante : Croce și-a distribuit adesea simultan loviturile împotriva „istoricismului" și a „estetismului" (vezi și episodul mai sus-amintit al dezavuării abatelui Brémond). La un moment dat el a fost confruntat, mai ales în cîmpul criticii artelor figurative, cu o poziție care părea inspirată de tendințe asemănătoare cu cea reprezentată de el însuși : spre a evita confuzia între istoria artelor figurative și istoria generală a culturii și spre a neutraliza interpretările conceptualiste, simbolice sau istorice ale picturii, critica de artă italiană (a unui Longhi de pildă), revendica o critică aplicată strict valorilor specific formale ale picturii sau sculpturii, o critică a „liniilor, culorilor, tonalității, luminilor și umbrelor, clar-obscurului, nuanțelor" etc. Era un prilej pentru Croce de a reaminti un adevăr care îi era scump : esteticitatea unei opere picturale nu este diferită substanțial de cea a oricărei alte forme de artă, nu poate fi deci cantonată în raporturile strict formale, specifice unei opere de artă plastice, și nu poate fi disociată de spiritualitatea ei. Ceea ce ne interesează însă mai ales în acest episod al polemicilor estetice

Scanned with OKEN Scanner

crociene (prelungire a adversității sale împotriva școlii lui Wölfflin), este că în fața argumentelor formaliștilor, potrivit cărora orice deviere de la critica valorilor strict formale ale operelor figurative ascunde în ea riscul unor exegeze alegorice, fanteziste și în ultimă instanță extra-estetice, Croce se apăra cu teza că o adevărată critică de artă nu e posibilă fără „varia e viva cultura storica... in modo da cogliere l'ispirazione effettiva dell'artista, nella sua originalità e nelle sue molteplice relazioni, *nella sua eterna umanità e nel suo particolare e individuale colorito storico* (s.n)" (*La critica e la storia delle arti figurative e le sue condizioni presente* 1919, în vol. *Filosofia-Poesia-Storia*, p. 326). Așadar în focul luptei împotriva acuzațiilor, de nuanță formalist-estetizantă, că orice critică întemeiată pe o analiză a „conținuturilor spirituale" ar ascunde în ea o derogare de la pura esteticitate a formei și primejdia proiectării în imanența operei a unor interpretări arbitrare, Croce nu șovăia să facă apel la argumentul necesității de a respecta „coloritul istoric particular și individual al operei", ajungînd însă astfel într-o contradicție, chiar *literală*, cu teorema sa favorită a „a-storicității" artei și a inutilității „coloritului istoric" în interpretarea estetică !

Adevărul este că istoricitatea și universalitatea umană, departe de a fi atribute antinomice, sînt consubstanțiale în arta adevărată. Ar fi desigur o mare eroare să considerăm că tema universalității umane, ca însușire a operelor de artă autentice, aparține unei problematici estetice desuete. Ceea ce trebuie să subliniem astăzi cu toată tăria este că datorită marilor opere teoretice ale *ultimului* Lukács, *Estetica* și *Ontologia existenței sociale* (cea din urmă cunoscută deocamdată din fragmente și din sinteza-rezumat oferită recent de către autor însuși) problematica „universalității umane" a cunoscut o adevărată renaștere în interiorul gîndirii marxiste și în ansamblul gîndirii filozofice contemporane. Studiul propoziției

Scanned with OKEN Scanner

lui Croce ne conduce aşadar către una dintre cele mai interesante şi importante probleme de epistemologie estetică. Şi în acest caz, singura metodă adecvată pentru a înţelege poziţia lui Croce, şi înţelegînd-o să o depăşim prin critică, este de a reconstitui geneza raţionamentelor sale. Care erau aşadar mobilurile centrale ale resentimentelor lui Croce în faţa studiului „istorico-social" al operelor de artă şi poezie ?

Teza sa, latentă sau explicită, cum am arătat, în majoritatea sistemelor idealiste ale ultimelor două secole, este că un asemenea studiu ar avea acces doar la „materia" operelor de artă, fiindu-i interzis prin definiţie contactul cu *forma* lor unică. Studiul istorico-social al succesiunii operelor de poezie şi artă ar fi grevat prin însăşi natura sa de un cripto-ideologism sau de un cripto-conţinutism. Specificitatea inalienabilă a artei o constituie însă pentru Croce tocmai procesul de combustie, neutralizare şi anihilare a „materiei" istorice, pentru a exprima „sentimentul" în forma lui universal-umană : conceptele şi sentimentele determinate istoric, arată Croce, „sono stati nella poesia trasfigurati *e hanno perduto l'impronta storica e unilaterale per ricevere impronta umana e omnilaterale* (au fost transfigurate în poezie şi au pierdut amprenta lor istorică şi unilaterală pentru a căpăta amprenta umană şi omnilaterală) (s.n.)" (*La Poesia* ed. 1966, p. 77). Ne găsim astfel mereu în interiorul acelei zone, pe care am numit-o de o mare densitate spirituală, unde sentimentele, materia pasională a artei, îşi pierd calitatea lor „psihologică şi practică", spre a deveni *poezie*. Pentru descrierea acestui proces Croce va folosi mereu vechea formulă a lui Schiller cu privire la preeminenţa formei faţă de conţinut în artă : *„den Stoff (wird) durch die Form vertilgt"* („materia va fi anihilată prin formă"), îndatorată la rîndul ei filozofiei transcendentale a lui Immanuel Kant. Analiza atentă a procesului estetic esenţial mai sus-amintit ne îngăduie să măsurăm şi validitatea tentativei lui Croce de a des-

Scanned with OKEN Scanner

coperi în *sinteza a priori* kantiană fundamentul filozofic al esteticii. Spre a evita orice confuzie, trebuie să spunem că distincţia riguroasă a lui Croce între scrierile literare cu o finalitate istorică determinată, inspirate de scopuri „practice" sau „oratorice", subsumate de esteticianul italian conceptului de *letteratura*, şi operele de adevărată *poezie*, expresie a sentimentelor în universalitatea lor umană, apare pe deplin legitimă. O vom regăsi, formulată în termeni asemănători, cu o fundamentare filozofică bineînţeles diferită, şi în opera unui estetician marxist ca Georg Lukács, sub forma distincţiei între „beletristică" (Belletristik) şi „artă" (Kunst) (deşi este aproape sigur că Lukács a ajuns la concluzii analoage cu cele ale lui Croce fără a fi luat cunoştinţă de scrierea *La Poesia*, unde distincţia de mai sus se află în centrul analizei). Eroarea decisivă a lui Croce stă în a fi înfăţişat mereu, fidel întru totul aci kantianismului şi nu hegelianismului, tranziţia efectuată în artă „dallo storicamente particolare al puro umano" ca pe un soi de salt din istorie într-o *supraistorie*. Procesul de universalizare prin artă al unei experienţe istorice determinate este însă un proces intra-istoric şi nu un salt în extra-istorie. Universalitatea se realizează prin *asumarea* tuturor contradicţiilor pe care personalitatea le întîmpină, pe o treaptă istorică determinată, pentru a-şi realiza scopul împlinirii ei; opera de artă veritabilă este aşadar saturată, în constituţia ei intimă, de totalitatea contradicţiilor întîmpinate de personalitatea artistului în procesul ascensiunii ei pe treapta „purei umanităţi" (Croce) [1]. *Catharsis*-ul estetic se realizează prin dominarea, învingerea limitelor istorice, puse personalităţii umane în voinţa ei de a atinge adevărata *humanitas*, nu însă prin ocolirea sau abolirea lor graţie

[1] „Puritatea nu apare limpede decît în impuritate, şi dacă încerci să redai noblețea fără vulgaritate nu vei obţine decît un efect cu totul absurd şi artificial." (Hölderlin către Neuffer, scrisoarea din 12 noiembrie 1798).

Scanned with OKEN Scanner

unei magice *sinteze a priori*. Georg Lukács a folosit în mod fericit pentru descrierea acestui proces complex faimoasa teză hegeliană din *Fenomenologia spiritului : die Entäusserung und ihre Rücknahme* (înstrăinarea de sine și retractarea ei), aplicată însă în mod original la specificitatea activității estetice a spiritului. Numai o analiză detaliată a *Esteticii* lui Lukács (pe care o vom efectua mai tîrziu) ar fi de natură să ilustreze superioritatea poziției lui Lukács față de cea a lui Croce. Grație lui Lukács și analizelor sale din ultimele opere teoretice, putem astăzi măsura mai bine cît de nedrepte erau acuzațiile aduse de Croce marxismului de a ignora vocația marii arte și a marii filozofii în a înălța conștiința umană pe treapta universalității. Perspectiva oferită de Lukács ne îngăduie pe de altă parte, în mod aparent paradoxal, să „recuperăm" valoarea multora din demersurile teoretice ale gîndirii estetice crociene.

Există într-adevăr o ideală *via media*, sau formulînd lucrurile cu mai multă acuitate, o adevărată *via regia* a esteticii, care îngăduie concilierea într-o sinteză armonioasă a celor două exigențe statuate de Croce într-un raport de incompatibilitate : geneza social-istorică și universalitatea artei (prima ar putea explica operele de *letteratura*, de beletristică, nu însă pe cele de adevărată *poesia*). Am văzut că pentru esteticianul italian, conceptele de eteronomie și autonomie a artei se excludeau reciproc. Paradoxul este că soluția reală a problemei încorporează și ansamblul disocierilor legitime operate de Croce, oferind implicit și o rezolvare tuturor aprehensiunilor sale. Aporia în care încerca Benedetto Croce să închidă orice încercare de sinteză a celor două exigențe mai sus-amintite era următoarea : a o accepta pe prima înseamna a înjosi arta la rangul unui simplu document istorico-social sau psihologic, răpindu-i definitiv atributul ei fundamental de expresie a umanității *fuori del spazio e fuori del tempo*. Soluția reală a problemei presupune menținerea fer-

Scanned with OKEN Scanner

mă a distincției epistemologice între simplele „ideologii", cu funcție prin definiție pragmatic-istorică, și marea artă. Cele dintîi urmăresc a oferi un răspuns pe planul conștiinței unor probleme istorice imediate, fără a angaja în răspunsul lor problema destinului umanității ca *umanitate*, în timp ce arta se definește în fenomenologia spiritului uman ca forma de „auto-conștiință a umanității" (Georg Lukács).

Conștiința de speță a umanității ia însă pe fiecare treaptă de dezvoltare istorică o altă înfățișare. Procesul de interiorizare pe planul conștiinței al unor experiențe istorice determinate și de „dominare" sau „purificare" a lor prin catharsis este inevitabil gravid de ansamblul condițiilor istorice în care se desfășoară actul de de-fetișizare și des-alienare a conștiinței prin artă. El se dovedește așadar mult mai complex decît îl înfățișează Croce. Autorul *Breviarului de Estetică* și al operei *La Poesia* se arăta preocupat în primul rînd să garanteze autonomia gnoseologică a artei printre celelalte forme ale spiritului, dar se sprijinea în acest scop pe un postulat de natură kantiană : „l'indifferenza estetica della materia dell'arte". Croce se mărginea să definească arta ca o *teoresis del sentimento*. Sub forma descrisă de noi mai sus, procesul de elaborare a operei de artă, fără a sacrifica nimic din autonomia activității estetice a spiritului, implică însă în mod consubstanțial și totalitatea reprezentărilor artistului (ca artist !) asupra forțelor istorice și proceselor sociale. Chiar dacă am accepta teza lui Croce că singura misiune a criticului și istoricului artei este de a descoperi *sentimentul-motiv inspirator* al operei pe care o contemplă și analizează, ne este greu să înțelegem cum am putea disocia *calitatea* unică a acestui sentiment de *ansamblul* conformației spirituale (a artistului), generată de specificitatea poziției sale istorice. Croce însuși va recunoaște nu odată că o asemenea segregație absolută este imposibilă : folosind o formulă a lui De Sanctis, el va admite însă prezența „ideilor" sau „judecă-

Scanned with OKEN Scanner

ţilor istorice" ale artistului numai „calati e dimenticati" (apuse şi uitate) în materia *pasională* (exigenţă perfect legitimă). Se pot găsi dealtfel de-a lungul operei lui Croce texte în care accentul este pus energic pe necesitatea ca istoricul poeziei şi artei să aibă prezentă în minte perpetuu istoria diverselor forme de activitate spirituală în unitatea lor ideală. Să amintim şi reproşul constant pe care îl va formula la adresa „estetismului" : disocierea inadmisibilă a interpretării *estetice* de interpretarea *istorică !*

Cum trebuie atunci să înţelegem afirmaţia programatică a lui Croce, din care a făcut cheia „reformei" sale în cîmpul istoriei literare : „...în accentul puternic pus asupra liricităţii oricărei poezii şi oricărei arte, şi prin aceasta asupra caracterului a-istoric al imaginilor lor, se află poate una dintre principalele şi cele mai substanţiale reforme introduse în critica italiană după De Sanctis..." (*La Poesia*, ed. cit., p. 267) ? Un exemplu ne poate ajuta să înţelegem mai bine originea formulărilor antinomice ale lui Croce cu privire la „istoricitatea" şi „a-istoricitatea" artei. Enervat de consideraţiile cu caracter social-istoric ale lui Lukács din capitolul intitulat „Dis Gretchentragödie" în „Fauststudien", ca şi de metoda similară folosită de criticul marxist pentru interpretarea scenei finale din „Faust", Croce mărturisea în recenzia pe care o consacra în 1949 operei lui Lukács *Goethe und seine Zeit* a fi renunţat la lectura întregii cărţi şi nu şovăia să folosească prilejul pentru a denunţa, cu agresivitatea sa obişnuită în asemenea împrejurări, vanitatea metodei marxiste în critica şi istoria literară (recenzia lui Croce a apărut în *Quaderni della «Critica»* luglio 1949, şi se află reprodusă în volumul său *Terze pagine sparse*, II, p. 47—50). O lectură atentă a scrierii lui Lukács ar fi fost însă de natură să pună în evidenţă lipsa de temei a resentimentului lui Croce. Lukács defineşte într-adevăr cu extremă precizie originile social-istorice ale tragediilor evocate de Goethe în „Faust" ;

Scanned with OKEN Scanner

scopul său nu este însă nici o clipă a „resorbi" semnificația operei la nivelul unei simple cronici istorice, ci de a pune în lumină rădăcinile reale ale „universalității" problematicii lui Goethe. Actul său de de-criptare a implicațiilor social-istorice este un instrument pentru a reconstitui geneza antinomiilor tragice cu care este confruntat Faust și pentru a lumina în articulațiile sale reale itinerariul „fenomenologic" al eroului lui Goethe. Analogiile stabilite pentru prima oară cu atîta elocvență și putere de convingere între structura „Fenomenologiei spiritului" a lui Hegel și itinerariul spiritual al Faustului lui Goethe demonstrează prin ele însele că scopul întregii analize a lui Lukács era să înfățișeze epopeea lui Faust ca pe o „tragedie a speței umane" („Das Drama der Menschengattung" este intitulat dealtfel un capitol central din „Fauststudien"). Ar fi un pedantism să i se reproșeze criticului aci o suprapunere a două domenii bine distincte : istoria poeziei și istoria filozofiei, cînd scopul întregii sale metode este de a arăta înrudirea de substanță între *Weltanschauung*-ul lui Goethe și cel al lui Hegel, și mai ales fecunditatea acestei înrudiri pentru universalitatea poeziei lui Goethe. Paradoxul este că și cartea lui Croce despre Goethe debutează cu o descriere a „vieții morale și intelectuale" a marelui poet, așadar cu o investigație de natură „extra-estetică", considerată însă preludiul necesar al oricărei înțelegeri adecvate a „poeziei" goetheene. De ce ar fi fost așadar inutile (sau pentru Croce chiar revoltătoare !) referințele lui Lukács la ansamblul problematicii social-istorice care stătea la baza tragediei Margaretei (drama tinerelor fete condamnate la infanticid în condițiile antagonismului burghezie-feudalism și mai ales contradicțiile insolubile de care e legat sentimentul marii iubiri în condițiile unei societăți divizate de interese antagoniste) sau elucidarea caracterului „plebeian" al soluțiilor pozitive preconizate în finalul poemului ? Impresia după lectura „Studiilor despre Faust" ale lui Lukács este dimpotrivă că apelul

Scanned with OKEN Scanner

perpetuu la problematica social-istorică, morală și filozofică, a operei lui Goethe conferă adevărata densitate și substanțialitate analizei „poeziei dramatice".

*

Obiecțiile îndreptățite, de principiu, pe care le trezește astăzi estetica lui Benedetto Croce, nu trebuie însă să diminueze în ochii noștri nici meritele ei istorice și nici funcția ei actuală. Nu ezităm să afirmăm că ea este de natură să exercite în continuare, cu multă eficacitate, rolul unei adevărate *medicina mentis*. Critica severă la care a fost supusă, chiar în Italia, fie de către teoreticienii din școala lui Luigi Pareyson (este evident că direcția cercetărilor întreprinse de un Umberto Eco nu ar fi fost posibilă fără o eliberare de ereditatea crocianismului), fie din partea școlii de inspirație marxistă, dar de nuanță „galileană", și nu „hegeliană", a lui Galvano della Volpe (principala operă teoretică a acestuia, *Critica del gusto*, e de la început pînă la sfîrșit o polemică anti-crociană) nu ni se par a fi clătinat meritele ei solide. Eliberarea de servituțile la care era supusă estetica prin situarea artei pe o treaptă inferioară în ierarhia facultăților spiritului sau în dependență subalternă de gîndirea filozofică (la Leibniz și chiar la Hegel), pledoaria pasionată pentru respectarea valorii genuine a artei în constelația activităților spirituale, fundarea teoretică a drepturilor esteticii ca „știință filozofică" (demers cu o rezonanță astăzi foarte actuală, cînd se află în expansiune tendințele de tratare a artei cu metode împrumutate „științelor fizicale") și ca un suprem corolar, „religia granițelor" între *poesia* și *non-poesia*, rămîn pentru noi marele *legat teoretic* al operei lui Croce. Limitele și erorile esteticii lui Croce sînt limitele și erorile filozofiei generale a spiritului. Spre a înțelege posibilitatea acelui *tertium datur* în estetică, despre care am amintit mai sus, este nece-

Scanned with OKEN Scanner

sară o re-meditare a întregii filozofii a spiritului. Spre a înțelege de ce istoricitatea și universalitatea artei nu se află într-un raport de excluziune antinomică (sub forma unui adevărat *aut-aut*, *sau-sau*, de tipul celui preconizat de Croce) este necesară o nouă ontologie a artei, care să pună în valoare adevărul teoretic fundamental că *geneza* și *structura* sînt în cazul artei consubstanțiale una alteia. Este necesară o nouă concepție asupra istoriei, care să demonstreze că filogeneza diverselor forme de activitate spirituală implică între ele *simultan* un raport de eterogeneitate și consubstanțialitate, pe fondul *procesului unitar* al devenirii istorice. Un asemenea travaliu teoretic nu poate să nu țină seama în domeniul esteticii de *lecția* lui Benedetto Croce. Teoremele sale estetice, cum îi plăcea să le numească, trebuie să figureze într-un asemenea travaliu ca un perpetuu *discite moniti*, imunizîndu-ne împotriva vechilor erori, invitîndu-ne totodată la critică prin asimilare și negare, integrare și depășire, cu un sentiment de recunoștință pentru ilustrul, chiar dacă astăzi adeseori uitatul, *Don Benedetto*, dar și cu sentimentul invincibil că estetica prezentului are nevoie de cu totul alte fundamente filozofice decît cele pe care a clădit gînditorul italian.

Scanned with OKEN Scanner

III. ESTETICA LUI GEORG LUKÁCS

1. EVOLUȚIA PERSONALITĂȚII ȘI GÎNDIRII LUI GEORG LUKÁCS

Georg Lukács a formulat cîndva, în introducerea eseului *Ce este marxismul ortodox?* (1919), din cartea sa *Istoria și conștiința de clasă* (1923), o teză memorabilă, adînc revelatoare pentru întreaga orientare spirituală a gînditorului care avea să devină personalitatea cea mai de seamă a culturii marxiste contemporane. Lukács se referea la discuțiile aprinse din cercurile intelectuale ale epocii cu privire la o autentică definiție a „marxismului ortodox". Teza sa era că un marxist serios ar putea să accepte în principiu, cu titlu de ipoteză, inexactitatea „de fapt" a tuturor afirmațiilor particulare ale lui Marx și să recunoască necesitatea înlocuirii lor cu noile rezultate ale cercetării, fără a înceta prin aceasta, fie și o clipă, de a rămîne un marxist ortodox. Paradoxala afirmație a lui Lukács echivala cu o atitudine polemică împotriva unei concepții de tip „literal", dogmatic, a marxismului. Marxismul autentic nu putea fi identificat cu adeziunea și fidelitatea automată față de rezultatele cercetării lui Marx (de a căror justețe Lukács era dealtfel perfect convins), cu „credința" într-o teză sau alta, cu exegeza unei creații „sacre". Ortodoxia în materie de marxism se referea pentru Lukács exclusiv la problema *metodei*. Distincția ar putea să pară excesiv de subtilă sau pur și simplu neîntemeiată (nu oare rezultatele particulare obținute cu ajutorul unei metode verifică justețea ei?). Afirmația era însă menită

Scanned with OKEN Scanner

să pună în valoare dimensiunea *filozofică* a marxismului. Conştiinţa superiorităţii marxismului ca metodă se alia cu refuzul lucid al oricărui sentiment de infailibilitate şi al oricărei certitudini de tip dogmatic sau scolastic. Dialecticianul Lukács urmărea să sublinieze deopotrivă complexitatea ordinei realului, necesitatea unei *adaequatio rei et intellectus*, ca rezultat al unei adaptări dinamice la devenirea realităţii şi exigenţa unui sistem riguros de categorii, care să reflecte legile fundamentale ale acesteia. Metoda de gîndire formulată de Marx constituie condiţia necesară a oricărui demers adecvat al cunoaşterii în faţa realităţii, dar rezultatul acestui demers este legat de aptitudinea surprinderii tuturor determinărilor esenţiale ale obiectului şi de adaptarea perpetuă la devenirea lui. Orice rezultat particular al cercetării este în principiu susceptibil de a fi amendat, modificat sau îmbogăţit, fără ca prin aceasta să fie clătinată justeţea *metodei*, a cărei existenţă este tocmai condiţia ca un asemenea proces să se desfăşoare pe un fundament obiectiv. Ortodoxia în problemele marxismului era definită de Lukács ca fiind convingerea că o dată cu marxismul a fost găsită metoda de cercetare adecvată, că metoda aceasta nu poate fi dezvoltată, perfecţionată şi adîncită decît în sensul fondatorilor ei. Încrederea indestructibilă în valoarea metodei marxiste avea aşadar la Lukács o origine riguros ştiinţifică, şi ipoteza sa de nuanţă paradoxală despre renunţarea *de facto* la toate tezele particulare ale lui Marx urmărea în aparenta ei eterodoxie să sublinieze deopotrivă natura *filozofică* a acestei metode şi non-dogmatismul ei congenital. Afirmaţia formulată de Lukács în urmă cu peste cinci decenii are o rezonanţă deosebit de actuală, în condiţiile cînd societatea şi cultura contemporană oferă atîtea particularităţi inedite în raport cu epoca lui Marx şi cînd vitalitatea marxismului se cere mai mult ca oricînd confirmată prin iniţiativa de gîndire şi

Scanned with OKEN Scanner

creaţia originală a oricărui cercetător fidel metodei de gîndire elaborate de autorul *Capitalului* (Lukács însuşi a subliniat într-o foarte recentă prefaţă critică la vechea sa operă de tinereţe *Istoria şi conştiinţa de clasă* actualitatea tezei sale, acum cînd ne-am găsi în preajma unei autentice „renaşteri a marxismului").

Într-un spirit înrudit cu cel al tezei mai sus enunţate se situează şi o altă afirmaţie formulată cu un anume prilej de Georg Lukács : rigurosul gînditor marxist ţinea să accentueze că posesia unui instrument superior nu e prin ea însăşi garanţia unei superiorităţi culturale, că în consecinţă Montaigne va rămîne totdeauna mai interesant decît un marxist mediocru, deoarece, după expresiva şi spirituala sa comparaţie, veveriţa pe Himalaia nu trebuie să se considere mai mare decît elefantul aflat pe cîmpie. Afirmaţia lukácsiană se voia deopotrivă un sever şi drept avertisment la adresa suficienţei (ca să nu spunem aroganţei) unor marxişti, instalaţi comod în convingerea superiorităţii automate a metodei lor de gîndire, şi o invitaţie fermă de a valorifica superioritatea metodei lui Marx prin independenţă de gîndire şi creaţie originală (cît de contrariantă era pentru spiritele dogmatice profesiunea de credinţă implicată de afirmaţia lui Lukács, se poate deduce din faptul că un personaj al epocii, cu veleităţi doctrinare, se va arăta gata să profite de comparaţia lui Lukács pentru a-l acuza că vede totdeauna în marxişti veveriţe şi în burghezi adevăraţi elefanţi ; procedeul trăda un reflex agresiv tipic spiritelor sectare, incapabile să înţeleagă adevărata esenţă a marxismului).

O convorbire cu Georg Lukács era de natură să edifice pe orice interlocutor asupra modului în care fidelitatea intransigentă faţă de principii (a căror elaborare este însă rezultatul unei îndelungate, laborioase şi extrem de scrupuloase meditaţii) se îmbina în fiinţa sa intelectuală cu o mare elasticitate şi cu o desăvîrşită receptivitate şi libertate de

Scanned with OKEN Scanner

spirit. Cînd cu prilejul unei asemenea convorbiri, în apartamentul său din Budapesta (Lukács împlinise în primăvara acelui an — 1965 — vîrsta de 80 de ani), încercasem să formulez o discretă rezervă față de o judecată drastică emisă de Lukács la adresa formulei epice din romanul *Zgomotul și furia* al lui Faulkner, ca și față de larga prețuire acordată unui scriitor ca Sinclair Lewis, Lukács mi-a răspuns surîzînd că se consideră cel mai puțin lukácsian dintre toți discipolii săi și că în principiu este gata să accepte orice demonstrație convingătoare, contrarie afirmațiilor sale, sub condiția fundamentală a acordului asupra *principiilor*.

Evoluția intelectuală a lui Georg Lukács oferă o imagine singulară a formării și devenirii unei personalități în condițiile zbuciumate ale unui secol nu mai puțin unic prin complexitatea și dramatismul istoriei sale. Lukács a străbătut experiențele spirituale cele mai variate și aparent cele mai eterogene cu putință ; biografia sa intelectuală este atît de sinuoasă, discontinuitatea etapelor ei se impune la prima vedere atît de puternic, încît un observator, chiar mai puțin superficial, ar fi tentat să renunțe la orice încercare de a descoperi o unitate în această variație și discontinuitate caleidoscopică. Lukács însuși a abjurat la un moment dat atît de categoric și sever pozițiile anterioare ale devenirii sale spirituale, a renegat cu atîta hotărîre orientarea filozofică a unor opere care îl făcuseră celebru (*Teoria Romanului* sau *Istoria și conștiința de clasă*), încît năzuința unui cercetător de a stabili o identitate spirituală în această non-identitate de poziții succesive ar putea să pară *a priori* condamnată eșecului. Nu mai puțin demnă de luat în discuție este și teza celor care consideră că „adevăratul Lukács" este cel al operelor de tinerețe și că faza matură a scrisului lukácsian (faza sa riguros marxistă) ar constitui o involuție evidentă. Este adevărat că o asemenea teză a fost cele mai adeseori formulată înainte ca Lukács să fi publicat marea sa *Estetică* (pri-

Scanned with OKEN Scanner

mele două volume, apărute în 1963), operă care sintetizează pe planul filozofiei artei întreg sistemul de vederi estetice al „ultimului Lukács". (Teza de mai sus apare susținută nu numai de adversari declarați ai lui Lukács, ca Adorno, dar este sugerată și de un discipol *sui generis*, Lucien Goldmann.) Publicarea *Esteticii*, alături de fragmentele din *Ontologia existenței sociale* apărute pînă acum, îngăduie să se reconstituie într-o lumină nouă evoluția sa intelectuală și face posibilă cu mai mulți sorți de izbîndă descoperirea unor motive comune și a unor orientări analoage de-a lungul întregii sale activități. Nu este vorba cîtuși de puțin de a diminua semnificația considerabilă a tuturor rupturilor, dislocărilor și soluțiilor de continuitate din devenirea sa ideologică, ci de a descoperi *organicitatea* acestui proces, cauzalitatea sa intimă și valoarea sa *exemplară* ca istorie a destinului unui intelectual care a sintetizat în evoluția sa istoria unui întreg secol.

*

Născut la Budapesta (1885) și aparținînd unei familii din burghezia maghiară înnobilată (tatăl său a fost director de bancă), Lukács a cunoscut în anii tinereții preocupări asemănătoare pînă la un punct cu ale lui Thomas Mann. Cel care purta numele de Georg *von* Lukács, sub care au apărut primele sale cărți (*Die Seele und die Formen*, 1911, după ce fusese publicată cu un an înainte la Budapesta în ungurește, și *Die Theorie des Romans*, în 1920, după ce apăruse în revista lui Max Dessoir, *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, în 1916), manifestase o receptivitate particulară față de problematica unor scrieri ale lui Thomas Mann, de genul celebrei nuvele *Tonio Kröger*, ca și față de cea a epilogului lui Ibsen, piesa *Cînd noi morții vom învia*. Lukács participase activ în primii ani de la începutul secolului la fondarea asociației teatrale *Thalia*, promotoare

a dramaturgiei ibseniene sau a operei altor autori dramatici moderni, şi colaborase la o serie de publicaţii literare şi sociologice cu o orientare radicală-independentă. Prima sa carte redactată în limba maghiară avea dealtfel ca temă *Istoria dezvoltării dramei moderne* (scrisă în 1909, publicată în 1911) şi fusese distinsă cu un premiu literar important (fragmente din această carte au fost reproduse în traducere germană de celebra revistă *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik* în 1914 şi au apărut recent în culegerea de texte din Lukács *Literatursoziologie* la Luchterhand — Verlag). Frecventarea operelor lui Georg Simmel, *Sociologia* şi mai ales *Philosophie des Geldes* (apărută în 1900), este vizibilă la Lukács în *Istoria dezvoltării dramei moderne*. Critica la adresa artificializării existenţei umane în cadrele civilizaţiei capitaliste a marelui oraş modern, critică desfăşurată de Simmel în spiritul unui tipic romantism anticapitalist de-a lungul lucrării sale *Philosophie des Geldes*, era utilizată spre a defini substructura sociologică a dramei moderne în comparaţie cu drama antică sau cu cea a Renaşterii. Opoziţia între caracterul „organic" al vechii vieţi comunitare din epocile precapitaliste şi caracterul „mecanic" sau „abstractizat" al existenţei din cadrele civilizaţiei burgheze (reluată şi amplificată de Simmel după Tönnies) era folosită de tînărul Lukács spre a sublinia diferenţa între caracterul tot mai „problematic" al dramei moderne, reflectînd o sciziune tot mai profundă între individ şi mediu, şi „naivitatea" sau „organicitatea" dramei antice. Termenii de „naiv" şi „problematic" erau o transcripţie directă a faimoasei distincţii schilleriene între poezia *naivă* şi cea *sentimentală* (modernă), distincţie utilizată pentru prima oară de Lukács în această lucrare de tinereţe, dar care va marca adînc şi problematica estetică a operei maturului Lukács.

Fragmentele din *Istoria dezvoltării dramei moderne* traduse în limba germană dezvăluie germenii unor preocupări

Scanned with OKEN Scanner

pe care opera de mai tîrziu le va amplifica considerabil, într-un context filozofic cu totul deosebit. Tema caracterului alienant al civilizației capitaliste, impropriu pentru a inspira opere dramatice comparabile cu cele ale teatrului antic sau shakespearian, observațiile adeseori subtile în legătură cu disocierea teatrului ca reprezentație destinată succesului, de *literatura dramatică* propriu-zisă (aceasta evoluînd în anumite împrejurări către intimism sau intelectualism), prefigurează preocupările de mai tîrziu ale lui Lukács pentru definirea fundamentului social-istoric al crizei literaturii moderne. Fără a putea schița aci o analiză cît de sumară a ideilor din această primă lucrare, se cuvine să reținem tendința lui Lukács de a arunca punți între dialectica formelor sociale și cea a formelor literare (în speță cea a dramei), chiar dacă legăturile stabilite ne apar prea abstracte și afectate de schematism. Lukács însuși va reproșa mai tîrziu acelei „Literatursoziologie" pe care aspira să o dezvolte în lucrarea sa de tinerețe, caracterul abstract al determinărilor sociologice, legat de insuficiența viziunii sale asupra realei baze economice a fenomenelor sociale și atribuindu-l influenței lui Simmel. Lukács din faza sa matură, deplin marxistă, nu va arăta niciodată vreo simpatie pentru „sociologia" constituită ca o disciplină autonomă, ruptă de economia politică, și va respinge consecvent ideea unor legi sociologice „pure", desprinse de realitatea economică. Tocmai o asemenea sociologie ar fi fost însă cea a lui Georg Simmel. Lukács semnala autocritic prezența în scrierea sa de debut a unor considerații sociologice purificate de realul lor conținut istoric, deplorînd faptul că influența lui Marx era aci filtrată prin lentilele lui Simmel și Max Weber, după cum deplîngea în același spirit autocritic raportul de exterioritate în care se aflau considerațiile sociologice față de analiza și judecata estetică (Georg Lukács, *Mein Weg zu Marx*, text din 1933,

Scanned with OKEN Scanner

în vol. *Georg Lukács zum 70. Geburtstag*, Aufbau — Verlag, 1955).

Adevărul ne cere însă să recunoaştem că prefaţa din 1909 la cele două volume din *Istoria dezvoltării dramei moderne* cuprindea o polemică explicită cu orice „economism" sau „conţinutism" simplificator în interpretarea literaturii (arta era definită în primul rînd ca „formă", iar forma autentică era considerată la artistul adevărat o realitate *a priori*). Simplificarea şi abstractizarea, pe care le deplîngea Lukács mai tîrziu, se referă desigur la insuficienţele în metoda de a stabili veritabilele relaţii dialectice între evoluţia social-istorică şi morfologia formelor artistice. Nu putea fi vorba aşadar de nici un fel de „conţinutism" (conştiinţa estetică a lui Lukács se arăta din capul locului imunizată faţă de o asemenea maladie), şi cercetarea urmează doar a stabili în ce măsură influenţele sociologiei lui Max Weber sau Georg Simmel au putut duce la o interpretare sociologică a literaturii net inferioară aceleia a unei sociologii a literaturii de tip marxist.

Cartea care l-a impus însă pe Lukács atenţiei unor spirite de elită ale intelectualităţii europene a fost culegerea de eseuri *Die Seele und die Formen* (apărută în germană în 1911, cînd Lukács avea doar 26 de ani, majoritatea eseurilor fiind redactate între 1908 şi 1910). Thomas Mann o va comenta foarte elogios în capitolul *Bürgerlichkeit* din faimoasa sa carte, ulterior abjurată, *Consideraţiile unui apolitic* (1918). Ultimul eseu din *Die Seele und die Formen*, considerat de mulţi comentatori drept textul capital al cărţii, este consacrat unei apologii a tragediei. Tragedia îi apărea tînărului Lukács ca întruchiparea superlativă a vieţii esenţializate, ca un mod suprem de articulare a acelei *forme* către care se îndreptau toate aspiraţiile sale şi în care vedea condiţia inalienabilă a artei adevărate. Lukács va mărturisi mai tîrziu că problematica ilustrată de eroi ca Tonio Kröger al lui Thomas Mann sau profesorul Rubek din ultima piesă a

Scanned with OKEN Scanner

lui Ibsen a determinat în mod decisiv întreaga sa producție intelectuală din anii tinereții. Nu ne este oare îngăduit a descifra în ardenta năzuință lukácsiană de depășire a vieții empirice, prin cultul aproape mistic al *formei*, reflexul sublimat al tensiunii dintre platitudinea vieții comune și aspirația de salvare prin artă care domină eroii lui Ibsen și Thomas Mann ?

Tragicul era celebrat de Lukács ca forma prin care existența curentă, caracterizată prin relativitate, compromisuri, infinite posibilități de adaptare, este definitiv suprimată, și ființa umană este constrînsă să existe la nivelul posibilităților ei extreme, acolo unde totul devine univoc, stabil și exemplar. Un *hiatus* iremediabil părea să despartă în viziunea tînărului Lukács existența empirică de cea esențială, viața curentă de „viața adevărată". Autorul eseului *Metafizica tragediei* (consacrat dramelor lui Paul Ernst) sublinia cu voluptate modul în care actele eroului tragic depășesc zona motivațiilor empirice, ancorînd în cea privilegiată a unor motivații esențiale, dincolo de spațiul și timpul curent și căpătînd astfel sigiliul univoc al unor acte determinate de destin. „Tragedia are o singură dimensiune : cea a altitudinii. Ea intervine în momentul în care energii misterioase extrag din om esența sa, îl constrîng la esențialitate...". Apare în acest eseu ideea unei ierarhii a posibilităților existențiale, și elogiul adus existenței tragice se explică prin convingerea că ea ar exprima în modul cel mai deplin ordinea esențelor din cîmpul existenței umane. Studiul se deschidea dealtfel cu un *motto* din misticul german Meister Eckhart, destinat poate să exprime opoziția dintre *evoluționismul* existenței curente și *fixitatea* ordinei tragice : „Natura face omul din copil și găina din ou ; Dumnezeu face omul înaintea copilului și găina înaintea oului". „Metafizica tragediei" cuprindea o formulare revelatoare pentru separația tranșantă pe care o făcea tînărul Lukács între existența fenomenală și cea esen-

Scanned with OKEN Scanner

ţială : „Stilul intern al dramei e realist în sensul scolastic-medieval, care exclude din această cauză orice realism modern". Accentele polemice împotriva „raţionalităţii aride" a existenţei comune sau împotriva aspiraţiilor către „securitate" (considerate ca forme de eludare a adevăratei dimensiuni existenţiale) şi elogiul adus tragicului ca manifestare a unui mod existenţial autentic, revelînd limitele inexorabile ale existenţei umane, prefigurează într-adevăr motive ale existenţialismului heideggerian de mai tîrziu, şi un Lucien Goldmann nu a ezitat să numească *Die Seele und die Formen* „prima operă existenţialistă" (v. vol. *Kierkegaard vivant*, n.r.f., p. 130). Scopul ultim al adevăratei *laudatio* pe care o aducea Lukács tragediei era însă ideea că tragedia ar personifica în modul cel mai pur o articulare a existenţei despuiate de orice inesenţialitate. O asemenea purificare a existenţei era în reprezentarea lui Lukács condiţia fundamentală pentru geneza *formei*. Fervoarea pe care o arăta ideii de formă, considerată expresia unei existenţe unde toate mişcările dobîndesc un sens simbolic şi necesar, ilustrează clar *kantianismul* modului de gîndire al tînărului Lukács. Opoziţia dintre viaţa empirică şi viaţa „autentică" îşi afla culminaţia în elogiul formei artistice (căreia Lukács îi atribuia şi o semnificaţie etică, desemnînd-o ca simbol al unei ordine ideale, deasupra haosului empiriei) : forma ca produs al unei subiectivităţi ideale, purificate, este însă un motiv tipic kantian.

Die Seele und die Formen cuprindea în textul care deschidea volumul, *Esenţa şi forma eseului*, o interesantă încercare de definire a eseului (şi în general a criticii), ca o formă intermediară între trăirea pură, încorporată de opera de artă, şi ordinea sistematică a conceptelor, în cadrul unui sistem filozofic. Critica era echivalată de tînărul Lukács cu un act artistic, structural deosebit însă de creaţia artistică propriu-zisă (mai tîrziu, Lukács va abandona cu totul acest

Scanned with OKEN Scanner

punct de vedere, ridicîndu-se împotriva concepției lui Oscar Wilde sau Alfred Kerr despre critică drept o formă a artei). Critica ar fi destinată să facă sensibilă *transparența* imaginilor care compun opera de artă, să descopere *semnificația* în articularea acestor imagini, să fixeze ceea ce este *Weltanschauung* în forma pe care o are în față. Eseul era în concepția lui Lukács tot ce poate fi mai opus unei simple parafraze operei. Eseul ar fi dimpotrivă un soi de dialog existențial între opera dată și punctul de vedere al criticului. Acesta era asimilat de tînărul Lukács în eseul consacrat lui Rudolf Kassner (cuprins în același volum) cu tipul „platonic", cel menit să descopere *ideea* a cărei reminiscență ar fi imaginea artistică. Autorul textului despre *Esența și forma eseului* nu se arăta interesat atît de reproducerea *obiectivă* a operei în discursul critic : atenția sa se îndrepta mult mai curînd către felul în care interiorizarea sensului operei în conștiința criticului este legată de expresia necesară a personalității celui din urmă. Fiecare eseist autentic imprimă operei pe care o analizează un „spirit vital" propriu, și eseurile dedicate lui Goethe de H. Grimm, Schlegel sau Dilthey, își păstrează valoarea lor autonomă, fără a se anula cîtuși de puțin reciproc. Un asemenea relativism estetic ar putea fi considerat un ecou direct al relativismului filozofic profesat în epocă de Georg Simmel. Lukács a fost elevul lui Simmel la Berlin și a audiat cursurile sale în anii 1909—1910. Tînărul Lukács se declara gata să considere posibilă o „*Dramaturgie*" care ar face elogiul lui Corneille împotriva apologiei lui Shakespeare din *Dramaturgia Hamburgică* a lui Lessing (fără ca valoarea celei din urmă să fie diminuată), și afirma în același spirit că tot ce au scris despre antichitate Burckhardt și Pater, Rohde sau Nietzsche nu putea altera cîtuși de puțin valoarea viziunilor elenice ale unui Winckelmann. Paradoxul eseului critic ar fi analog celui al „portretului" în pictură : oferă sentimentul „asemănării",

Scanned with OKEN Scanner

fără ca privitorul avizat să caute a verifica identitatea modelului cu portretul. Problema „adevărului" nu s-ar pune aşadar în critică şi eseistică după tiparul cunoaşterii din cîmpul ştiinţelor pozitive : aspiraţia fundamentală a criticului, pentru Lukács din *Die Seele und die Formen,* trebuie să fie crearea unei „lumi" autonome, suprapuse operelor de artă existente şi care prin coerenţa şi vitalitatea ei să dobîndească o existenţă independentă. Ideea că scopul eseului critic trebuie să fie de a crea *viaţă* şi nu de a oferi „adevăruri" (nu s-ar putea măsura după un Goethe „adevărat" evocarea diferită a lui Goethe de către Grimm, Dilthey sau Schlegel) arată cît de influenţate erau consideraţiile tînărului Lukács de relativismul şi estetismul *filozofiei vieţii* (Lebensphilosophie), care domina gîndirea germană de la începutul secolului.

Miezul argumentării lui Lukács ni se pare însă că trebuie căutat în altă pare. Pentru Lukács din *Esenţa şi forma eseului,* critica adevărată nu rămîne niciodată prizoniera operei analizate, ci tinde perpetuu la o confruntare a operei cu „ideea" pe care o încorporează. Lukács credea că putea descoperi în orice discurs critic veritabil existenţa unei anume „ironii" şi a unui umorism secret : criticul pare a vorbi numai despre operă, dar în fond el aduce la lumina discuţiei marile probleme ale existenţei. Eseistul se mişcă aşadar într-un soi de *intermundium,* căutînd să păstreze contactul cu materia concretă a operei, dar avînd la orizont tot timpul „ideea" pe care opera o exprimă. Lukács dezvolta astfel teza ingenioasă că eseul critic s-ar situa într-o intermediară zonă autonomă între creaţia artistică propriu-zisă şi speculaţia filozofică sistematică. „Ideea" (în sensul platonic) nu apare desprinsă de concreteţea modului în care este întruchipată în operă : „Eseistul e un Schopenhauer care îşi scrie ale sale „parerga" aşteptînd ivirea „lumii ca voinţă şi reprezentare", a sa sau a altuia (aluzia era la opera de aforisme şi cugetări

Scanned with OKEN Scanner

a lui Schopenhauer *Parerga şi Paralipomena,* în comparaţie cu scrierea sa sistematică fundamentală). Acest punct de vedere, Lukács îl va păstra în opera sa matură (desigur integrat în cu totul alte articulaţii filozofice), şi ar fi interesant a stabili continuitatea lui într-un text cum este cel din 1939 intitulat *Schriftsteller und Kritiker* (Scriitor şi critic).

*

Nimic nu ilustrează mai elocvent paradoxul „cazului Lukács" decît destinul acelor opere care i-au asigurat un prestigiu şi o celebritate definitive în rîndurile intelectualităţii europene a ultimelor decenii : *Die Theorie des Romans* (*Teoria Romanului,* scrisă în iarna anilor 1914—1915, publicată în volum pentru prima oară în 1920, retipărită recent cu o prefaţă critică a autorului) şi *Geschichte und Klassenbewusstsein* (*Istoria şi conştiinţa de clasă,* publicată în 1923 şi de asemenea retipărită cu un studiu critic redactat de Lukács în martie 1967). Adversarii juraţi de astăzi ai lui Lukács afirmă mereu cu obstinaţie că operele acestea îl reprezintă pe adevăratul Lukács, şi nu lipsesc elogiile la adresa „genialului hegelian" care ar fi scris *Teoria Romanului* şi *Istoria şi conştiinţa de clasă.* Theodor W. Adorno îşi inaugura articolul polemic, de o rară agresivitate, împotriva lui Lukács, publicat în 1958, cu un elogiu necondiţionat adus operelor sale de tinereţe. *Teoria Romanului* este pentru Adorno o operă care „prin adîncimea şi elanul concepţiei ca şi prin extraordinara densitate şi intensitate a expunerii..., a constituit un model al esteticii filozofice, de o valoare care nu s-a perimat" (Adorno : *Erpresste Versöhnung,* în *Noten zur Literatur,* vol. II, p. 152). Ernst Bloch, devenit la rîndul său una din personalităţile eminente ale gîndirii marxiste, va polemiza în deceniul al patrulea împotriva tezelor lui Lukács cu privire la expresionism, sprijinindu-se tocmai pe poziţia lukácsiană

Scanned with OKEN Scanner

din *Teoria Romanului*. Cu o încredere indestructibilă în soliditatea convingerilor sale din faza ulterioară *Teoriei Romanului* sau *Istoriei și conștiinței de clasă*, Lukács va explica cu răbdare și într-un spirit de deplină comprehensiune istorică mobilurile evoluției sale, rațiunile obiective și subiective care au determinat scrierea acestor opere de tinerețe și sensul adînc al deplasării gîndirii sale către orientarea riguros marxistă din opera de maturitate. Imaginea unui gînditor care se delimitează cu tenacitate de numeroșii admiratori ai operelor sale de tinerețe, admonestînd uneori cu violență (ca în cazul lui Merleau-Ponty), alteori cu un umor plin de detașare (ca în cazul lui Lucien Goldmann), pe cei care le aclamă în termeni superlativi, oferă unul din aspectele cele mai paradoxale ale „cazului Lukács". Unde urmează așadar să-l descoperim pe *adevăratul* Lukács ?

Teoria Romanului desemnează în evoluția lui Lukács momentul tranziției de la Kant la Hegel. Fiecărei poziții filozofice îi corespunde în devenirea sa spirituală o anumită atitudine în fața realităților social-istorice, și sînt puține traiectoriile ideologice cărora să li se aplice atît de potrivit expresia de „idei trăite". Starea de spirit în care cel care dusese pînă atunci existența unui intelectual de tip pur academic, discipol al lui Georg Simmel, influențat de școala neo-kantienilor de la Baden, Rickert și Windelband, membru al cercului lui Max Weber de la Heidelberg, a scris *Teoria Romanului*, era cea a unei disperări violente, declanșată de izbucnirea primului război mondial. Epoca istorică al cărei contemporan răscolit pînă în adîncuri era autorul *Teoriei Romanului* va fi definită în paginile finale ale cărții, cu o expresie împrumutată din Fichte, ca „epoca desăvîrșitei culpabilități". Istoria cu distorsiunile și contradicțiile ei acute va erupe astfel brutal în gîndirea celui care semna pe atunci încă Georg von Lukács. În eseurile din volumul *Die Seele und die Formen*, tensiunea se consuma între viața comună,

Scanned with OKEN Scanner

inautentică, şi viaţa esenţializată pe care ar oferi-o doar absolutul formelor artistice, între „eul empiric" al vieţii prozaice şi „eul inteligibil" pe care l-ar exprima opera de artă veritabilă (aceşti termeni de factură pur kantiană îi utiliza Lukács însuşi cu prilejul analizei romanului lui Sterne *Tristram Shandy* în eseul din *Die Seele und die Formen*). Problematica era acolo direct înrudită cu cea a eroilor din primele nuvele ale lui Thomas Mann, cu tensiunea care devora fiinţa lui Tonio Kröger sau a lui Gustav von Aschenbach între platitudinea vieţii burgheze curente şi năzuinţa de refugiu în absolutul artei.

Teoria Romanului dezvăluie o conştiinţă estetică devenită mult mai sensibilă la dialectica istorică şi Lukács întreprinde de astă dată o fascinantă tentativă de a descrie în spirit hegelian evoluţia formelor artistice în funcţie de mutaţiile din cîmpul istoriei. Opera are aparenţele unei scrieri de pură speculaţie estetică, dar infrastructura social-istorică a tezelor ei se face vizibilă ochiului atent (Lukács însuşi a dezvăluit-o cu claritate în recenta sa prefaţă din 1962 la reeditarea cărţii).

Pentru Lukács din *Teoria Romanului*, epopeea ar reprezenta expresia artistică ideală a epocilor de o perfectă organicitate a vieţii social-istorice, în timp ce romanul ar fi expresia necesară a unei epoci istorice devenite *problematice*. Tonul gînditorului capătă accente patetice şi de o inspiraţie aproape sublimă cînd evocă lumea antică, generatoare a epopeilor homerice. Lumea epopeii este lumea unei armonii desăvîrşite între subiectivitate şi obiectivitate, o lume în care finalităţile individului se află într-un raport de concordanţă deplină cu cele ale colectivităţii. Actele eroului exprimă fără fisuri exigenţele sale interioare cele mai profunde, exterioritatea şi interioritatea se găsesc într-o fericită osmoză. Eroul epopeii nu încarnează un destin individual, ci cel al unei

Scanned with OKEN Scanner

colectivităţi. Romanul ar apărea în schimb acolo unde s-a produs o sciziune iremediabilă între lumea obiectivă şi aspiraţiile individuale, unde nu mai există acea armonie spontană a existenţei în totalitatea ei. Lumea raporturilor sociale obiective nu se mai înfăţişează ca un receptacol natural pentru aspiraţiile unei interiorităţi debordante. „Locul transcendental" al romanului, „spaţiul istorico-filozofic" care ar face necesară apariţia lui (spre a utiliza tipicele expresii neokantiene şi hegeliene ale lui Lukács) este cel al unei lumi dislocate, caracterizată printr-o radicală eterogeneitate între exterioritate şi interioritate. Momentul în care lumea obiectivă îşi pierde substanţialitatea, nu mai apare ca o concentrare spontană a năzuinţelor sufletului individual, devine rece, convenţională, pietrificată, atrage după sine replierea individului în lumea interiorităţii, îl determină să-şi caute refugiul în „idealuri", creează o ruptură între acţiune şi interioritate. Eroul romanului ar aparţine tipului *demonic*, aflîndu-se într-o neîncetată căutare, determinată de inadecvarea perpetuă între actele la care-l constrînge contactul cu o lume prozaică şi aspiraţiile sale intime. Caracterul devenit *problematic* al realităţii ar fi determinat aşadar substituirea formei epopeice prin cea a romanului. O asemenea istoricizare a categoriilor estetice fundamentale reprezenta o remarcabilă tentativă de resurecţie a hegelianismului în secolul nostru, şi legătura pe care o stabilea Lukács între existenţa unei categorii estetice şi devenirea istorică (mai organică decît la Hegel) va constitui una din contribuţiile cele mai originale ale *Teoriei Romanului* în cîmpul ştiinţelor spiritului.

Tipologia romanelor era elaborată în *Teoria Romanului* pe baza unei scheme abstracte : tipul romanului în care conştiinţa eroului e mai îngustă decît zona realităţii obiective, generînd atitudinea „idealismului abstract" *(Don Quijote)* şi cel al romanului în care conştiinţa eroului depăşeşte prin bogăţia ei interioară realitatea (romanul deziluziei, ilustrat

Scanned with OKEN Scanner

printre altele de *Educația sentimentală* a lui Flaubert). Insuficiențele unei asemenea scheme le va denunța Lukács însuși mai tîrziu, considerîndu-le drept influența acelei metode schematice de sintetizare rapidă a unor realități spirituale disparate, pe care ar fi reprezentat-o metoda dezvoltată de Dilthey și Simmel în cîmpul științelor spiritului (Geistesgeschichte). Analizele concrete ale romanelor sînt însă adeseori de o rară penetrație. Ceea ce am dori să subliniem aci este rolul particular pe care îl atribuia Lukács *ironiei* în structura romanului (termenul de ironie era utilizat explicit în accepția pe care i-au dat-o marii teoreticieni ai romantismului, de tipul lui Schlegel și Solger). Apare evident astăzi că descripția pe care o făcea Lukács caracterului *problematic* al realității moderne, cu sciziunea ei tipică între convenționalitatea tot mai pronunțată a realității obiective și aspirațiile tot mai lipsite de speranță ale conștiinței individuale, era un reflex direct al situației istorice particulare în care se găsea conștiința lui Lukács însuși atunci cînd redacta *Teoria Romanului*. Sensibilitatea și conștiința sa erau adînc rănite de ireductibilitatea divorțului dintre ariditatea lumii „obiective" (imagine abia sublimată a civilizației capitaliste contemporane) și interioritatea „fără patrie" a sufletului individual. Discontinuitatea celor două sfere, condamnate la un raport de eterogeneitate, ar amenința echilibrul interior al formei epice și ar pune serios sub semnul întrebării exigența către „imanența sensului", care caracterizează orice operă de artă veritabilă. Distanțarea ironică a romancierului, denunțînd simetric prozaismul realității obiective și solipsismul fără scăpare al conștiinței închise în propria interioritate (v. exemplul lui *Don Quijote*), îi apărea lui Lukács ca un posibil factor unificator, destinat a salvgarda coerența formei epice.

O asemenea dialectică estetică ascundea în ea năzuința secretă cea mai adîncă a lui Lukács : setea de *totalitate*.

Scanned with OKEN Scanner

Opera lui Lukács în ansamblul ei ar putea fi definită ca o adevărată teodicee a ideii de totalitate. *Teoria Romanului* lasă să se întrevadă cît de puternică era aspirația sa de a face să înceteze exilul conștiinței individuale în fața unei realități devenite aridă sau lipsită de substanță și de a redobîndi acel echilibru armonios între subiectivitate și obiectivitate care caracterizase epocile organice ale umanității. Criza civilizației burgheze a epocii, culminînd cu declanșarea primului război mondial, generase în conștiința lui Lukács o stare de spirit tipic kierkegaardiană : „eul" aflat într-o relație de tensiune fără soluție cu realitatea obiectivă. Lukács mărturisea recent a se fi consacrat în acea perioadă redactării unui studiu despre Kierkegaard și critica kierkegaardiană a hegelianismului (studiu rămas neterminat). Epoca era definită în finalul *Teoriei Romanului* cu expresia fichteană : „epoca desăvîrșitei culpabilități", dar Lukács arată în prefața sa recentă că o asemenea formulă reprezenta de fapt o „kierkegaardianizare a filozofiei hegeliene a istoriei". Era anticipată astfel cu mult acea stare de spirit care avea să creeze audiența lui Kierkegaard după primul război mondial, încoronată de apariția existențialismului lui Heidegger și Jaspers.

Primele pagini ale *Teoriei Romanului* deplorau faptul că epoca de criză pe care o denunța Lukács nu mai cunoștea o „totalitate spontană a existenței" (Lukács descoperă astăzi o analogie între această constatare pesimistă și starea de spirit cuprinsă în cuvintele programatice ale expresionistului Gottfried Benn, scrise mai tîrziu : „Nu mai există realitatea, ci cel mult caricatura ei"). Romanul ar fi fost expresia unei asemenea dislocări a raportului armonios între conștiință și realitate, între subiectivitate și obiectivitate. Restabilirea echilibrului către care năzuia atît de intens autorul *Teoriei Romanului* nu era însă o problemă estetică, ci una social-istorică. Lukács visa într-adevăr ca formele epice să redobîndească, pe o treaptă nouă, superioară, acea totalitate „naivă"

Scanned with OKEN Scanner

pe care o cunoscuseră în epocile lor fericite (ideea o vom regăsi mai tîrziu în studiile dedicate lui Thomas Mann). Năzuința sa lua însă pe plan social-istoric o formă pur *utopică*. Deznădejdii în fața prezentului i se alătura în conștiința lui Lukács aspirația către o lume în care „omul să apară ca om" și nu ca „ființă socială" sau ca „interioritate izolată și incomparabilă, pură și prin aceasta abstractă..." (*Die Theorie des Romans*, Luchterhand Verlag, p. 157). Presimțirile unei asemenea „lumi noi" i se părea a putea fi descifrate în romanele lui Tolstoi (care opunea însă lumii convenționale, doar ideea-limită a unei naturi eterne) sau mai ales în operele lui Dostoievski (care din această cauză însă nici „nu ar fi scris romane" !). Caracterul utopic al năzuinței lui Lukács era demonstrat de faptul că refuzul polemic al civilizației capitaliste se traducea în repudierea întregii lumi a „socialității" și „economiei", căreia autorul *Teoriei Romanului* îi opunea visul unei umanități pure, eliberate de servitutile categoriilor „economice" și „sociale". Ultimul capitol al cărții purta dealtfel titlul semnificativ : *Tolstoi și depășirea formelor sociale ale vieții*. Oricît de evident ar fi caracterul naiv al unui asemenea utopism, el exprima într-o formă abstractă acea aspirație fervență către o existență totală, organică și armonioasă, care va străbate ca un leitmotiv întreaga operă a lui Georg Lukács.

*

Criza spirituală acută pe care o traversa Lukács în perioada redactării *Teoriei Romanului* își va găsi o dezlegare decisivă odată cu izbucnirea marii revoluții ruse. Aversiunea sa radicală față de ceea ce numise „epoca desăvîrșitei culpabilități" își afla („în sfîrșit ! în sfîrșit !" cum va exclama el însuși mai tîrziu) o soluție. Revoluția Socialistă din Octombrie promitea să pună capăt definitiv războiului și unui tip

Scanned with OKEN Scanner

de civilizație ale cărui efecte alienante le incriminase cu atîta vigoare tînărul autor al *Teoriei Romanului*. Lukács se afla atunci în Ungaria, reîntors din 1915, la capătul anilor fecunzi de studiu din perioada Heidelbergului. Către sfîrșitul anului 1918, după o serie de contacte cu Béla Kún, viitorul leader al revoluției maghiare, Lukács va intra în Partidul Comunist Ungar. Devenit în 1919 membru al Comitetului Central, Lukács va participa activ la revoluția maghiară din 1919, fiind pe rînd comisar al poporului pentru instrucție publică în Republica Sovietică Ungară, comisar politic al Armatei Roșii Maghiare pe frontul de luptă, activist ilegal marcant al partidului la Budapesta după înfrîngerea revoluției. Nu ne putem îngădui aci o descriere a avatarurilor politice și a complicatei traiectorii pe care o va cunoaște Lukács în deceniul care desparte intrarea sa în mișcarea revoluționară de elaborarea faimoaselor „teze Blum" (tezele programului politic redactat sub acest pseudonim de către Lukács în 1929 și anatemizate de Internaționala comunistă). Devenirea sa spirituală prezintă însă un interes unic, avînd valoarea unei paradigme pentru destinul intelectualității europene a secolului XX.

Cel care aderase entuziast la cauza revoluției socialiste va străbate o perioadă relativ îndelungată de însușire și aprofundare pînă la ultimele consecințe a teoriei lui Marx. Să amintim aci că în ultimii ani ai războiului revista filozofică germană *Logos* publica textul de o mare densitate a ideilor : *Die Subjekt-Objekt-Beziehung in der Ästhetik (Relația subiect-obiect în estetică)*. Kant, Hegel și Husserl erau principalii termeni de referință ai unei argumentări care cuprindea *in nuce* întreaga estetică de mai tîrziu. La moartea lui Georg Simmel (octombrie 1918), Lukács scria în *Pester Lloyd* un necrolog, omagiind cu un respect și cu o deferență deosebite pe cel care fusese unul din maeștrii tinereții sale. Interesantă apare astăzi în acest text caracterizarea lui Simmel

Scanned with OKEN Scanner

ca „filozoful cel mai de seamă al unei epoci de tranziție“ și ca „adevăratul filozof al impresionismului“, pregătitor al epocii unui „nou clasicism“. Nu exactitatea în sine a acestor caracterizări ne interesează, cît aspirația pe care o lasă să se ghicească : depășirea caleidoscopicului impresionism către o nouă formă de gîndire și cultură, caracterizată prin tendința de a cuprinde plurala bogăție a vieții în forme riguroase și strict articulate. Ernst Bloch mărturisea recent autorului acestor rînduri, cu prilejul unei convorbiri, că în acea epocă de dislocare a tuturor formelor vechi și de intensă efervescență a căutărilor, simpatia sa se îndrepta către noua pictură expresionistă a lui Franz Marc și a grupului *Der Blaue Reiter*, în timp ce Lukács își arăta preferința netă pentru pictura de o mare rigoare formală a lui Cézanne. Cînd Lukács scria în necrologul dedicat lui Simmel : „...el era un Monet al filozofiei, căruia pînă acum nu i-a urmat încă nici un Cézanne“, — nu avem oare dreptul să vedem aci o anticipare clară a direcției pe care intenționa să o urmeze propria sa gîndire filozofică ? (Textul dedicat lui Simmel în 1918 a fost publicat în volumul *Buch des Dankes an Georg Simmel*, Berlin, 1958.)

Adeziunea lui Georg Lukács la cauza revoluției comuniste era așadar cea a unui intelectual cu formație complexă, saturat în întreaga sa structură spirituală de marea filozofie clasică germană, trecut prin remarcabila școală sociologică a lui Max Weber și Georg Simmel, devorat de problematica etică a operelor lui Dostoievski, Kierkegaard și a misticilor germani (în primul rînd Meister Eckhart), adept chiar la un moment dat al filozofiei sindicaliste profesate de Georges Sorel (sub influența cunoscutului teoretician „socialist de stînga“ Ervin Szabó). Scrierile din perioada revoluției sovietice maghiare și din anii de după revoluție învederează tendințele contradictorii care se încrucișau în gîndirea sa. O dialectică spirituală complicată traducea contradicțiile epocii și poziția contradictorie a generației de intelectuali

Scanned with OKEN Scanner

căreia îi aparţinea şi Georg Lukács. Frenezia entuziasmului revoluţionar şi exigenţele realismului politic, dictate de imperativele practice ale înfăptuirii revoluţiei, îşi aflau un reflex original în scrierile doctrinare ale neofitului revoluţionar. A existat chiar un moment de scurtă şovăială, cînd în 1918 Lukács oscila între ideile de „dictatură" şi „democraţie", punîndu-şi problema legitimităţii *mijloacelor* dictatoriale pentru înfăptuirea *scopului* unei democraţii integrale, într-un articol intitulat *Bolşevismul ca problemă morală*. Scrierea din 1919 *Tactică şi etică* reia problema într-o lumină nouă, afirmînd legitimitatea mijloacelor de luptă revoluţionară atunci cînd sînt subordonate scopului final al înfăptuirii revoluţiei mondiale. Diagrama convingerilor filozofice ale lui Lukács urma fidel evoluţia poziţiei sale faţă de crucialele probleme social-istorice ale epocii. Febra şi mesianismul revoluţionar care caracterizau atitudinea sa în acea perioadă determinau nu numai îmbrăţişarea ferventă a doctrinei marxiste, dar şi o accentuare a influenţelor idealismului clasic german alături de recrudescenţa unor tendinţe inspirate de sindicalismul „revoluţionar" al lui Georges Sorel. Antinomiile etice în faţa cărora se poate găsi revoluţionarul de profesie, prezente în gîndirea lui Lukács sub influenţa problematicii lui Dostoievski sau a scrierilor unor promotori ai terorismului rus ca Savinkov, îşi aflau pe atunci rezolvarea într-o revelatoare apologie a *jertfei* : scrupulele *eului* individual („eul minor" al revoluţionarului) trebuie să fie jertfite pe altarul „ideii", încorporată în cauza istorico-mondială a revoluţiei (v. *Taktik und Ethik*, în *Schriften zur Ideologie und Politik*, p. 10—11).

Moralismul şi „nota eticizantă" a poziţiei sale se exprimau şi în repulsia pe care intransigenţa lui Lukács o nutrea faţă de ideea oricărui compromis sau a oricărei „*Realpolitik*". Lukács va explica mai tîrziu neofitismul atitudinii sale din acea epocă şi prin absenţa contactului cu operele lui Lenin, pe care le va cunoaşte abia în anii emigraţiei vieneze.

Scanned with OKEN Scanner

Fervoarea revoluționară, cu accente de tip mesianic, avea însă în gîndirea lui Lukács o consecință extrem de fecundă, nu lipsită de aspecte paradoxale : prezența masivă și resurecția viguroasă în scrierile sale din acea epocă a *dialecticii* din filozofia clasică germană, metodă pe care revoluționarul frenetic Lukács o utiliza în polemica împotriva „economismului" sau a oportunismului marxiștilor de tipul lui Kautsky. Este notoriu faptul că atît reformiștii Internaționalei a II-a de genul lui Kautsky cît și, pe un alt plan, Plehanov, invocaseră împotriva revoluției sovietice teza că „faptele" economice nu îndreptățeau o soluție revoluționară a crizei, în spiritul celei leniniste. Împotriva acestui cult al „faptelor", de tip scientist sau pozitivist, Lukács demonstra legitimitatea revoluției, punînd pe primul plan categoriile dialectice hegeliene ale devenirii și procesualității, a saltului calitativ și mai ales cea a *totalității*.

Să amintim în treacăt, ca pe un episod revelator, că în faza de început a scrierilor sale doctrinare Lukács nu ezita să transforme într-un stindard al marxismului veritabil chiar celebra exclamație a lui Fichte : „Cu atît mai rău pentru fapte". Fichte accentuase prin această formulă paradoxală idealismul extrem al opoziției între realitatea empirică (a „faptelor") și cea absolută (a „ideii"). Preeminența „ideii absolute" asupra faptelor empirice, din filozofia clasică germană, suferea astfel o conversiune unică în polemica desfășurată de marxismul juvenil al lui Georg Lukács împotriva cultului „faptelor", profesat de marxiștii reformiști. Cercetătorul evoluției spirituale a lui Georg Lukács are surpriza să constate că setea de certitudini esențiale și absolute, purificate de contingența și instabilitatea realității empirice, pe care kantianul Lukács din *Die Seele und die Formen* le descoperea în realitatea esențializată a tragediei, apare acum proiectată de revoluționarul Lukács în conceptul hegelian-marxist al „adevăratei realități". Această *wahre Wirklichkeit*

Scanned with OKEN Scanner

era pentru mesianicul revoluționar Lukács al scrierii din 1919 *Taktik und Ethik* irezistibila vocație transformatoare a proletariatului mondial, încarnată de revoluțiile sovietice rusă sau maghiară, nu însă realitatea contingentă și empirică a „faptelor" izolate, invocate de realismul oportunist. Proletariatul și misiunea sa istorică universală definită de Marx erau echivalente pentru Lukács cu devenirea „spiritului" hegelian de la starea de conștiință larvară la cea de autoconștiință plenară. Platonismul din scrierea de tinerețe *Metafizica tragediei* se metamorfozase definitiv într-un ardent mesianism revoluționar, sprijinit pe o însuflețită mînuire a dialecticii lui Hegel și Marx.

Tranziția *definitivă* de la hegelianism la marxism, de la idealismul abstract cu violentă coloratură moralistă la o dialectică revoluționară riguros materialistă, va fi la Georg Lukács rezultatul unei dramatice evoluții politice și spirituale. Optimismul revoluționar acut va domina mentalitatea lui Lukács în primii ani de după revoluție, determinîndu-l să se situeze în atitudinea sa față de perspectivele mișcării revoluționare internaționale pe pozițiile ultra-stîngii. Lenin va critica sever un articol publicat de Lukács în revista teoretică *Kommunismus* (1920) cu privire la problema parlamentarismului, reproșîndu-i modul abstract de tratare a problemei. Lukács considerase în sectarismul său nerăbdător că parlamentarismul fiind o formă istorică depășită prin apariția democrației directe a comitetelor revoluționare, participarea comuniștilor la activitatea parlamentară ar fi fost superfluă. Lenin demonstra în articolul său că însemnătatea istorică a apariției sovietelor nu face cîtuși de puțin inutilă sub raport *tactic* participarea comuniștilor la lupta pe teren parlamentar. Cînd, un an mai tîrziu, Lukács va fi printre primii susținitori declarați ai mișcării proletariatului german de cucerire a puterii, cunoscută sub numele de „acțiunea din Martie" (1921), Lenin va fi din nou cel care va supune criticii carac-

Scanned with OKEN Scanner

terul intempestiv al acestei acțiuni și eroarea sectară a promotorilor ei. Thomas Mann va formula mai tîrziu o interesantă mărturie despre impresia pe care o lăsaseră asupra sa convingerile abstract-sectare ale revoluționarului Lukács. „Îl cunosc pe Lukács personal — scria Thomas Mann în 1929 către cancelarul Austriei, Seipel. El mi-a dezvoltat o dată la Viena teoriile sale timp de o oră. Cît timp vorbea, avea dreptate. Apoi rămînea însă impresia unei abstracțiuni teribile..." Scrisoarea adresată de Thomas Mann lui Seipel cerea insistent dreptul de azil politic în Austria pentru Lukács, amenințat cu extrădarea în ghearele guvernului contrarevoluționar al lui Horthy. Criticile lui Lenin, de o justețe integral confirmată prin logica istoriei, alături de propria experiență a luptei în cadrele mișcării ilegale a partidului comunist maghiar, au neutralizat cu timpul sectarismul și rigorismul abstract al gîndirii revoluționarului Lukács. Mesianismul inițial era temperat de exigențele implacabile ale evidenței istorice (credința frenetică în iminența revoluției mondiale a făcut loc treptat luptei în condițiile refluxului revoluționar și ale stabilizării relative a capitalismului), și Lukács a înțeles tot mai mult, sub imperiul experienței, că realizarea obiectivului final al revoluției socialiste nu poate fi înfăptuită fără a ține seama integral de complexitatea *mediațiunilor* realității și de „viclenia istoriei".

Coexistența unui activism și voluntarism revoluționar cu trăsături mesianice alături de maturizarea unui realism lucid în judecarea fenomenelor istorice și-a găsit expresia teoretică supremă în acea coexistență sui-generis a dialecticii hegeliene și a dialecticii marxiste din faimoasa carte care a fascinat atîtea generații de intelectuali, *Istoria și conștiința de clasă*, publicată în 1923 la Viena. Cartea reunea o serie de studii tipărite de Lukács între anii 1919 și 1922 și două mari texte inedite, între care studiul devenit celebru „Reificarea și con-

Scanned with OKEN Scanner

știința de clasă a proletariatului". Nu putem intra aci într-o discuție amplă a tezelor expuse de Lukács. Autorul a analizat el însuși cu o exigență maximă și cu o claritate magistrală erorile și meritele cărții într-o recentă prefață scrisă de pe pozițiile marxismului matur, care caracterizează faza definitivă a evoluției sale. Un echivoc teribil, încărcat însă de profunde semnificații, a plutit mult timp în jurul acestei cărți. Lukács a abjurat-o, folosind termeni drastici, într-o serie de texte care aparțin deceniului 1930—1940. Admiratorii plini de zel ai unei scrieri pe care o considerau o operă capitală a marxismului din secolul nostru au continuat să-i întrețină un cult, atribuind adeseori dezavuarea ei, de către autor însuși, unei stări de coerciție ideologică pe care ar fi suferit-o Lukács (scrierea lui Lukács, alături de cele ale lui Karl Korsch, un alt ilustru marxist al epocii, fusese denunțată de Zinoviev la cel de al V-lea Congres al Internaționalei Comuniste din 1924 ca eretică și revizionistă, pentru tendințele ei de „ultra-stînga", în același timp cînd Kautsky, în revista sa *Die Gesellschaft* și social-democrații de orientare neo-kantiană o criticau de pe cu totul alte poziții). Nu este inutil a sublinia răspicat opoziția radicală dintre „sectarismul" de nuanță mesianic-utopică al unor idei lukácsiene din acea epocă și un sectarism de orientare birocratică și conservatoare. Texte datînd încă din anul 1922, prezente în recenta culegere *Schriften zur Ideologie und Politik*, întocmită de Peter Ludz, demonstrează luciditatea cu care Lukács supunea criticii metodele demagogice și birocratice, instaurate în practica luptei politice, pledînd cauza unei legături organice între aspirațiile veritabile ale muncitorilor și metodele de conducere ale partidului. (Lukács a aparținut tot timpul fracțiunii conduse de Eugen Landler, potrivnică lui Béla Kún.) Orientarea revoluționară cu înclinații mesianice a autorului cărții *Istoria și conștiința de clasă* era animată de o nobilă adversitate împotriva „scientismului" social-demo-

Scanned with OKEN Scanner

craţiei. Această atitudine fundamentală ne furnizează explicaţia faptului că Lukács punea pe primul plan în textele din cartea sa dinamismul devenirii şi frenezia „practicii", denunţînd cu o semnificativă vigoare contemplativitatea şi pasivitatea în faţa realităţii. Erupeau astfel în interiorul literaturii marxiste, după deceniile unei funeste eclipse, marile tradiţii hegeliene ale marxismului şi erau valorificate pentru prima oară operele de tinereţe ale lui Marx. Categoria hegeliană a totalităţii, opusă viziunii parcelare de tip scientist şi categoria marxistă a „înstrăinării", erau integral reabilitate şi dezvoltate cu o forţă dialectică de o intensitate extraordinară. Accentuarea fecundă dar şi nemăsurată a rolului *practicii* în cunoaştere, rezultat al efervescentului dinamism revoluţionar care stăpînea conştiinţa lui Lukács, avea consecinţe divergente în structura cărţii. Preeminenţa categoriei totalităţii, îngăduind acea viziune plenară şi dinamică a realităţii pe care Lukács nu o va mai pierde niciodată, culmina însă în conceptul hegelian al unei himerice *identităţi a subiectului şi obiectului* (pe care urma să o încarneze conştiinţa de clasă a proletariatului). Cultul „practicii" se însoţea semnificativ în scrierea lui Lukács de o certă subapreciere a factorilor *obiectivi,* de o insuficientă preţuire a rolului inexorabil pe care îl joacă *economia* în ansamblul funcţiilor sociale. Prioritatea obiectului în relaţia subiect-obiect era astfel inevitabil neglijată. Lukács supunea într-adevăr pentru prima oară în *Istoria şi conştiinţa de clasă* fenomenul alienării (şi mai ales pe cel al reificării) unei analize filozofice de o valoare excepţională. Exegeţii recenţi au tins chiar să descifreze ecourile sublimate ale analizelor lukácsiene în celebra operă a lui Martin Heidegger *Sein und Zeit* (apărută cu patru ani mai tîrziu). Se poate afirma cu certitudine că existenţialismul francez al lui Sartre şi anume opere ale lui Merleau-Ponty au fost sensibil influenţate în analizele pe care le dedicau procesului alienării de resurecţia acestei probleme în opera

Scanned with OKEN Scanner

de tinereţe a lui Lukács. Tendinţa de a hipertrofia rolul subiectivităţii îl determinase însă în ultimă analiză pe Lukács să identifice eronat, pe urmele lui Hegel, alienarea cu orice proces de „obiectivare" ; restabilind mai tîrziu adevărul, Lukács va observa cu maliţie că tocmai această eroare a constituit pentru mulţi admiratori ai operei punctul ei de atracţie.

Scrierile cu caracter filozofic din anii care au urmat apariţiei *Istoriei şi conştiinţei de clasă* vor demonstra o conştiinţă tot mai matură a ponderei pe care o au factorii *obiectivi* în devenirea istorică şi a proporţiilor exacte ale relaţiei dintre subiectivitate şi obiectivitate. Textul din 1926 *Moses Hess şi dialectica idealistă* cuprinde intuiţia acelor raporturi necesare între dialectică şi economie pe care Lukács le va analiza pe larg în cartea sa ulterioară dedicată *Tînărului Hegel* (scrisă în 1938, dar pe care din cauza ostracizării aberante a operei hegeliene, în perioada din jurul celui de al doilea război mondial, nu o va putea publica decît în anul 1948 la Zürich şi Viena). „Tezele Blum", nume sub care a circulat programul politic redactat în 1929 de Lukács, au constituit termenul *ad quem* al întregii sale evoluţii din perioada 1918—1929. Ideea centrală a „tezelor Blum" era că obiectivul strategic al revoluţiei în Ungaria trebuia să fie nu instaurarea unei dictaturi proletare a sovietelor (pe care Lukács o considera imposibilă), ci cea a unei republici democratice a muncitorilor şi ţăranilor, bazată pe coaliţia tuturor forţelor de stînga. Simpla enunţare a ideii arată că vechiul dualism dintre revoluţionarismul cu accente de ultrastînga şi exigenţele realiste ale luptei politice era definitiv depăşit : Lukács descoperise în sfîrşit un *tertium datur*, sub semnul căruia avea să se desfăşoare întreaga sa activitate viitoare. Nu intră în cadrul însemnărilor de faţă o discuţie asupra fondului problemei : justeţea istorică a tezelor lui Lukács. La data susţinerii lor, scandalul politic pare să fi

Scanned with OKEN Scanner

fost imens. Amenințat de primejdia excluderii din mișcarea comunistă, dornic a rămîne însă cu orice preț în rîndurile mișcării revoluționare într-un moment cînd fascismul devenea tot mai puternic, Lukács publică o „autocritică" formală și se retrage definitiv din activitatea politică militantă spre a se consacra unei vaste opere de estetician, critic și istoric literar. Ceea ce ne interesează a sublinia aci este faptul că descoperirea unui asemenea *tertium datur,* preconizînd o cale democratică de înfăptuire a revoluției, echivala cu adecvarea scopului la întreaga complexitate a mediațiunilor realului. Era cuprinsă aci în germene intoleranța definitivă pe care o va demonstra Lukács la adresa oricărui dogmatism sau sectarism (inclusiv la adresa programului unei culturi „pur proletare"), voința sa de a arunca o punte durabilă între marea cultură a trecutului și cultura autentic democratică sau socialistă a prezentului.

*

Personalitatea lui Lukács, urmărită în devenirea ei, oferă imaginea unui *creuzet* neobișnuit, în care substanțe variate au fost supuse unui proces extraordinar de asimilare, combustie și metamorfoză, pînă la dobîndirea alcătuirii spirituale definitive din opera sa de maturitate. Contactul cu opera neo-kantienilor Windelband și Rickert ar putea fi de pildă considerat un simplu episod de tinerețe. Nu credem însă a ne înșela descoperind în critica severă formulată de Lukács la adresa unui anume „scientism" care caracteriza *Manualul de materialism istoric* al lui Buharin (textul lui Lukács datează din 1925 și viza printre altele tendința lui Buharin de a trata materialismul istoric ca pe o știință cu legi de tipul celor din „științele naturii") perpetuarea într-o formă radical modificată a unor elemente din acea distincție cultivată cu

Scanned with OKEN Scanner

insistență de Rickert între metodele științelor naturii și cele ale științelor spiritului.

Prezența influenței lui Simmel sau a lui Max Weber nu apare direct vizibilă în structura definitivă a operei lui Lukács. Cu prilejul unor convorbiri recente, Lukács făcea însă la un moment dat mărturisirea că este departe de a regreta inițierea în științele sociale la școala lui Simmel sau Max Weber și nu la cea a lui Kautsky, considerînd influența celor dintîi ca un factor pozitiv în evoluția sa (*Gespräche mit Georg Lukács*, Rowohlt Verlag, 1967, p. 80). O asemenea confesiune, aparent cu totul eterodoxă la un marxist riguros, nu trebuie să ne surprindă : romantismul anticapitalist al criticii pe care o desfășura Georg Simmel împotriva mecanizării și uniformizării existenței umane în cadrul civilizației moderne nu va rămîne fără urmări esențiale în receptivitatea deosebită a lui Lukács pentru problematica alienării la Marx.

Tezele originale formulate de Lukács cu privire la natura esteticului în textul din revista *Logos : Relația subiect—obiect în estetică* (1917—1918), articulate atunci într-un context kantian și hegelian, vor dispare mult timp din cîmpul direct al scrierilor sale publicate în intervalul 1930—1953. Nu se poate tăgădui că în condițiile vitrege de hegemonie tot mai pronunțată a dogmatismului, Lukács a trebuit să ducă o luptă de *guerilla* spre a-și apăra convingerile fundamentale (făcînd uneori concesii spre a-și salva substanța) și a exercitat adeseori o acțiune de compresiune voluntară asupra orizontului propriilor sale scrieri. Tezele din studiul publicat în *Logos* reapar însă după cîteva decenii de existență latentă (asemenea curentului subteran al unei pînze de apă freatice) în marea *Estetică* din 1963, desigur articulate cu totul altfel, într-un context filozofic deosebit. Formulînd sinteza teoretică a vastei sale activități de critic și istoric literar din deceniile 1930—1960, dar marcînd și eliberarea definitivă de urmele oricăror inhibiții sau coercițiuni, *Estetica* va echivala cu un act de ade-

Scanned with OKEN Scanner

vărată de-compresiune a întregului univers spiritual lukácsian. Lucrările de tinereţe ale lui Lukács (mai ales *Teoria Romanului)* cuprinseseră *in nuce* ideea sa centrală că arta implică imaginea unui echilibru posibil între subiectivitate şi obiectivitate, esteticul fiind prin natura sa destinat a reflecta lumea obiectivă într-un raport de conformitate cu aspiraţiile fundamentale ale umanităţii (spre a utiliza formula lui Lukács din *Estetica).* Chiar atunci cînd obiectul reflectării este o lume dislocată, caracterizată printr-o distorsiune acută între o „obiectivitate" moartă şi o subiectivitate fără rădăcini, arta adevărată ar implica *relativizarea* acestei situaţii şi posibilitatea recompunerii echilibrului între subiectivitate şi obiectivitate. *Teoria Romanului* exprima sub raport social-istoric această năzuinţă într-o formă *utopică.* Marxismul, prin analiza riguroasă a lumii capitaliste şi a perspectivelor de trecere la socialism, îi îngăduia lui Lukács să descopere în imanenţa realităţii *mediaţiunile* care să facă posibilă neutralizarea stării de „alienare" şi dobîndirea printr-un proces social-istoric complicat a unei stări de echilibru armonios între aspiraţiile subiective şi exigenţele obiective, între esenţa umană şi tipul ei de existenţă reală. Conceptul fundamental al *realismului* va exprima în gîndirea estetică a lui Lukács exigenţa ca arta să reflecte procesul de „defetişizare" a existenţei în întreaga lui complexitate.

*

Originalitatea metodei de analiză literară cultivată de Georg Lukács constă în fuziunea desăvîrşită a punctului de vedere social-istoric şi a celui strict estetic. Fascinaţia pe care au exercitat-o eseurile lui Lukács asupra cîtorva generaţii de critici şi intelectuali este legată de modul firesc în care criticul realiza tranziţia de la analiza unor probleme pur formale

Scanned with OKEN Scanner

sau aparent pur „tehnice" la rădăcinile lor în concepţia estetică şi în *Weltanschauung*-ul scriitorului.

Remarcabilul eseu din 1936 *Naraţiune sau descriere?* debuta cu comparaţia unor momente aparent periferice în două romane ale lui Tolstoi şi Zola: descrierea diferită a unei întreceri hipice în *Nana* a lui Zola şi în *Anna Karenina* a lui Tolstoi. Lukács demonstrează că Zola foloseşte descripţia sa pentru a o transforma într-o adevărată mică monografie a turfului parizian, executată cu incontestabilă virtuozitate, dar avînd o legătură extrem de fragilă cu substanţa acţiunii, în timp ce evocarea întrecerii în romanul lui Tolstoi este punctul de convergenţă al unor momente de intens dramatism din viaţa eroilor (Anna, Vronski, Karenin), devenind astfel o scenă de un mare interes epic. Zola ar oferi o simplă succesiune de „imagini", de o precizie documentară impresionantă, Tolstoi foloseşte însă episodul întrecerii hipice pentru a fixa un moment crucial din evoluţia personajelor sale. Lukács observă cu fineţe în concluzia analizei sale că descrierea lui Zola este făcută din punctul de vedere al *observatorului*, în timp ce naraţiunea lui Tolstoi din unghiul *participantului*.

Pornind de la o asemenea investigaţie aparent microscopică, Lukács ajunge printr-un uimitor act de inducţie să stabilească opoziţia dintre cele două modalităţi fundamentale ale prozei: cea a *naraţiunii* epice autentice (ilustrată convingător cu exemple din Tolstoi sau Balzac) şi cea a *descrierii* (cultivată de Zola şi întreaga şcoală naturalistă). Concluziile estetice dobîndesc însă spontan în studiile lui Lukács o fundamentare social-istorică. Condiţia socială a marelui scriitor realist, de tipul Balzac, Stendhal sau Tolstoi, ar fi cea a unei personalităţi angajate multilateral în viaţa istorică a epocii sale, *participînd* adeseori direct la evenimentele ei decisive (asemănîndu-se prin aceasta cu marile figuri ale Renaşterii sau iluminismului), în timp ce condiţia socială a scriitorului de tipul Zola, în repugnanta societate burgheză a

Scanned with OKEN Scanner

epocii de după 1848, este tot mai mult a unui *observator*, capabil din ce în ce mai puțin să domine viața istorică a epocii printr-o participare activă. Goethe sau Tolstoi aveau încă față de epoca lor o dominatoare perspectivă seniorială, Zola este tot mai mult împins prin jocul condițiilor obiective să devină un „literat", strict specializat în propria sa profesiune. Narațiunea epică autentică implică o perspectivă ierarhizantă asupra evenimentelor, susceptibilă să-i imprime un dinamism lăuntric ; scriitorului resemnat la postura de observator nu-i rămîne adeseori decît cultul detaliului cotidian și hipertrofia *descrierilor*.

Frapant la Lukács este modul în care conceptele estetice fundamentale se întemeiază pe o întreagă filozofie a istoriei și pe o întreagă dialectică filozofică a raportului dintre subiectivitate și obiectivitate. Morfologia formelor literare apare totdeauna într-o riguroasă legătură cu dialectica proceselor social-istorice. Cartea despre *Romanul istoric* a constituit o primă aplicație complexă a metodei. Mulți au înclinat să vadă în atitudinea polemică a lui Lukács față de opera unor scriitori de talia lui Joyce sau Dos Passos ca și în simpatia sa perpetuă pentru opera lui Thomas Mann semnul unui pur conservatorism al gustului. Rațiunile atitudinii lui Lukács sînt însă evident mai profunde. Criticul s-a străduit mereu să pună în valoare cauzalitatea istorică a modalităților literare care cultivau discontinuitatea și incoerența voită în monologul interior, „montajul" sau simultaneismul în descripția exterioară. Lukács s-a arătat interesat în primul rînd de *viziunea asupra realității*, care determina în mod necesar eflorescența formelor literare amintite mai sus. Criticul va persista cu consecvență în ideea că dislocarea formelor de tipul narațiunii epice din proza realistă nu poate fi disociată de noua condiție social-istorică a scriitorului modern. O existență fragmentară, pulverizată, devorată de sentimentul incomunicabilității și de acea stare existențială definită de Heidegger cu termenul expresiv

Scanned with OKEN Scanner

de *Geworfenheit* („a-fi-aruncat-în-lume..."), ar fi rădăcina veritabilă a metamorfozei la care literatura „avangardei" a supus formele literare tradiționale. Lukács refuză însă tenace să accepte pierderea contactului cu totalitatea existenței, fragmentarea și dizolvarea perspectivei unitare asupra lumii, ca pe o fatalitate ireversibilă. Convingerea sa fermă este că narațiunea realistă, cu atributele ei fundamentale, departe de a fi o simplă „tehnică", constituie în realitate rezultanta necesară a unei perspective determinate asupra lumii : relațiile complicate ale eroilor cu realitatea obiectivă și articularea lor într-o acțiune desfășurată coerent pot fi evocate doar din perspectiva unei cuprinderi totalizante a existenței, capabilă să ierarhizeze aspectele contingente și cele esențiale. Cu o obstinație și o consecvență intratabile, Lukács va continua să sprijine în cîmpul literaturii contemporane perpetuarea marilor tradiții ale prozei realiste și să opună pe Sinclair Lewis lui Dos Passos, pe Thomas Mann lui Joyce, pe O'Neill sau pe Brecht din ultima lor fază lui Beckett sau Ionesco. Rezistența declanșată de o asemenea poziție, situată în mod deliberat „contra curentului", a fost extrem de puternică. Polemica Ernst Bloch—Georg Lukács din ultimii ani ai deceniului 1930—1940, pe tema expresionismului și realismului, a oferit unul din momentele cele mai elocvente ale disputei între un teoretician convins al avangardei și un partizan al „marelui realism". Bertolt Brecht însuși, recunoscînd calitățile superioare ale eseurilor lui Lukács dedicate problemei realismului, s-a arătat în acea perioadă extrem de recalcitrant față de tezele lui Lukács (numeroasele texte, multe inedite, consacrate de Brecht în 1938 problemei *realismului* și obsedate literalmente de contestarea poziției lui Lukács au fost publicate recent în ediția completă a operelor lui Brecht apărută la Suhrkamp-Verlag).

Poate părea curios, dar Brecht era iritat mai ales de preeminența problemelor de „formă" în conceptul lui Lukács

Scanned with OKEN Scanner

despre realism. Brecht avea mereu sentimentul că un ataşament de ordin mai ales *literar*, pentru *formele* de naraţiune epică din marele roman realist al secolului XIX, stă la baza adversităţii criticului faţă de tehnica modernă a montajului, a „efectului de distanţare" sau a asociaţiilor discontinue. Brecht nu ezita să vadă în conceptul lui Lukács despre realism primejdia unui „formalism". Dramaturgul revoluţionar împărtăşea pe deplin ideea fundamentală a criticului că literatura adevărată nu se poate mărgini a transcrie şi fetişiza condiţia personalităţii umane în epoca avansată a capitalismului, fărîmiţarea şi dezagregarea ei progresivă. Brecht părea însă profund convins că procesul de re-umanizare a fiinţelor supuse de orînduirea burgheză unei teribile presiuni dezumanizante nu poate fi evocat doar cu mijloacele utilizate cîndva de Balzac sau Tolstoi şi făcîndu-se abstracţie de tehnica lui Joyce, Dos Passos sau Döblin. O asemenea tehnică i se părea complementul necesar al evocării condiţiei umane într-o epocă a dezagregării vechilor valori şi a cristalizării dificile a unor noi valori. Brecht îi reproşa lui Lukács tendinţa de a identifica realismul cu „sensualismul" şi de a absolutiza o anume modalitate formală a realismului („*die Gestaltung*", configurarea de tip „organic" a personajelor şi raporturilor dintre ele), revendicînd pentru sine dreptul de a utiliza şi „abstracţiunea" sau „efectul de înstrăinare". Ernst Bloch şi Bertolt Brecht se întîlneau în convingerea că epoca istorică pe care o trăiau era caracterizată prin atîtea distorsiuni şi fragmentări, ruptuni de echilibru şi disoluţii ale vechilor raporturi inter-umane (de aci simpatia lor comună faţă de tehnica „montajului" sau asociaţiilor discontinue) încît cultul lui Lukács pentru o literatură realistă, întemeiată pe comprehensiunea *organică* şi *totală* a realităţii, pe respectarea mediaţiunilor ei complexe şi pe o tipizare răbdătoare, pe construirea unor personaje „rotunde" şi riguros caracterizate, le apărea drept o utopică şi idealistă aspiraţie clasicizantă. Georg Lu-

Scanned with OKEN Scanner

kács a răspuns apologiei făcute de Ernst Bloch expresionismului prin eseul *Es geht um den Realismus* (1938) iar teoriile estetice ale lui Brecht le-a supus unei analize critice nuanțate în recenta sa *Estetică.*

Nucleul argumentelor lui Lukács în raport cu Brecht îl formează ideea că atitudinea de distanțare critică a autorului față de personajele sale și de lumea pe care o evocă este o însușire imanentă a multora dintre marile opere dramatice ale trecutului, realizată însă cu mijloacele riguros realiste ale „configurării" *(Gestaltung)* și prin efectul aristotelic al „catharsis"-ului. Lukács găsește cu totul justificată polemica lui Brecht împotriva „intropatiei" *(Einfühlung)* în artă : analizînd în cazul personajelor lui Cehov modul de confruntare al intențiilor subiective cu semnificația lor obiectivă, criticul demonstrează însă că întreaga dramă a lui Cehov este *un* „efect de distanțare", realizat prin jocul imanent al acțiunii și fără a face cîtuși de puțin apel la ostentativul „efect de înstrăinare" preconizat de Brecht. Analiza pe care o consacră Lukács fazei finale a dramaturgiei brechtiene va urmări să demonstreze că efectele dramatice profunde ale pieselor lui Brecht sînt mai apropiate de zguduirea conștiinței în sensul „tradițional" decît de faimosul „efect de distanțare" : părăsirea formulei abstract-didactice a parabolelor din primele faze ale teatrului lui Brecht (formulă pe care Lukács a dezaprobat-o consecvent) și *maturizarea* dramaturgiei brechtiene s-ar fi efectuat astfel, dincolo de propriul program estetic al dramaturgului german, într-un sens apropiat de realismul superior al marii dramaturgii revoluționare de tip shakespearian (v. *Ästhetik,* vol. II, p. 185—186).

Nu justețea relativă sau absolută a poziției lui Lukács în disputa cu Brecht ne interesează aci. Ceea ce am dori să subliniem este consecvența și fidelitatea lui Lukács față de poziția sa fundamentală în problema realismului, începînd cu scrierile din deceniul 1930—1940 și culminînd cu marea

Scanned with OKEN Scanner

sa *Estetică*. Metoda de analiză a devenirii formelor artistice a experimentat-o Georg Lukács într-o amplă activitate de critic și istoric literar, consacrată cîtorva din marile literaturi ale lumii. *Balzac și realismul francez, Realismul rus în literatura universală, Goethe și timpul său, Realiști germani ai secolului XIX, Scurtă istorie a dezvoltării literaturii germane moderne, Thomas Mann, Contribuții la istoria esteticii, Eseuri despre realism* și *Împotriva realismului rău înțeles* sînt titlurile principalelor sale lucrări în această direcție.

Analiza literaturii și analiza marilor curente de gîndire ale lumii moderne au fost totdeauna strîns conjugate de Georg Lukács. Operele dedicate *Tînărului Hegel* sau *Distrugerii rațiunii* (vastă critică a întregului iraționalism modern) se numără printre lucrările fundamentale din literatura filozofică a epocii noastre.

*

Discuția senină și, pe cît este cu putință, obiectivă a relației existente în cîmpul literaturii actuale între partizanii avangardei literare și cei ai unei literaturi realiste, perpetuînd tradițiile secolului al XIX-lea și sincronizîndu-se cu realitățile celei de a doua jumătăți a veacului nostru, este adeseori viciată sau împiedicată de cîteva prejudecăți tenace. Există, în primul rînd, o prejudecată cu caracter pragmatic și — de ce n-am recunoaște-o — social-politic : profesia de credință în favoarea unei literaturi realiste (aflată nu în raport de discontinuitate sau ruptură cu realismul secolului al XIX-lea, ci de succesiune și dezvoltare), mai ales cînd este însoțită de un gest polemic la adresa pretențiilor hegemonice ale avangardismului literar, apare instantaneu suspectă de conformism și conservatorism social-politic, drept un act de autoapărare în fața spiritului rebel al avangardismului.

Scanned with OKEN Scanner

O ciudată sociologie a literaturii stabileşte un soi de egalitate între *credo*-ul realismului literar şi cultul stabilităţii sociale sau apologia realităţilor constituite : ecuaţia care pune semnul egalităţii între perpetuarea realismului secolului al XIX-lea şi cultul unei literaturi moralistice, echilibrate şi stenice, în regimurile sociale dornice de stabilitate, îşi află complementul ei firesc în exaltarea curentelor avangardiste şi moderniste ca singurele forme de artă consecvent non-conformiste, rebele şi demistificatoare. Isaac Deutscher considera că poate justifica definirea lui Georg Lukács drept cel mai de seamă critic literar marxist al epocii cultului personalităţii cu argumentul că simpatiile literare ale lui Lukács pentru literatura clasică şi pentru marele roman realist al secolului al XIX-lea s-ar fi aflat într-o coincidenţă deplină cu instaurarea cultului unei literaturi clasicizante şi realistice în literatura sovietică a deceniului 1930—1940. După cum simpatia lui Lukács pentru literatura „patricianului" Thomas Mann şi rezervele sale faţă de experimentele brechtiene din acea epocă s-ar explica prin adeziunea sa la politica de alianţă cu păturile burgheze în cadrul Frontului Popular antifascist şi prin îndepărtarea de exigenţele unei literaturi „pur" revoluţionare. Cultul realismului (de tipul secolului al XIX-lea) s-ar sincroniza astfel cu o politică de echilibru social : ideea că realismului consecvent (de tipul celui promovat de Lukács) îi este congenitală o vocaţie critică, polemică şi demistificatoare, ostilă oricărui apologetism şi conformism social-politic nu pare a intra în cadrul acestor raţionamente. Este suficient să spunem că Georg Lukács a fost primul critic de seamă contemporan care a ţinut să consacre un amplu studiu elogios literaturii lui Soljenitsin, studiu fidel întru totul esteticii sale realiste.

La un mod mai subtil, dar într-un spirit similar, Th. W. Adorno va tinde să atribuie critica avangardismului literar de pe poziţiile realismului unor raţiuni de ordin pragmatic

Scanned with OKEN Scanner

și „ideologic". Cînd în eseul dedicat lui Beckett : *Versuch, das Endspiel zu verstehen* [1], Adorno va scrie drastic și agresiv la adresa lui Lukács : „Spirite totalitare ca Lukács, care se dezlănțuie împotriva adevăraților teribili simplificatori (ai realității, n.n.) cu epitetul de decadent... detestă la Beckett ceea ce ei trădează", apare evident că antimodernismul și antibeckettianismul ilustrului doctrinar al realismului este atribuit pur și simplu contaminării lui Lukács de „optimismul oficial" sau de o pretinsă *„verordnete Gesundheit"* („sănătate decretată").

Reacția negativă față de literatura lui Beckett este atribuită astfel, printr-o deducție psihanalitică sui-generis, unui secret act de conformism social-politic : este pe deplin comprehensibil faptul că teoreticianului „dialecticii negative" (titlul operei filozofice recente a lui Adorno) o viziune a lumii, alta decît cea ilustrată de nihilismul și pesimismul radical al operelor lui Beckett, i se pare o „trădare" sau un act de refulare a adevăratei perspective asupra condiției umane într-o epocă de „negativitate socială" și „universală reificare" (spre a utiliza propriile sale caracterizări) ; dar nu este mai puțin adevărat că echivalarea oricărui *„weltgeschichtlicher Optimismus"* („optimism istorico-mondial"), de tipul celui lukácsian, cu un act de simplă obediență față de „optimismul oficial" al regimului social dominant este departe de a fi un adevăr demonstrat. Realitatea este să estetica realismului și delimitarea critică față de modernism și față de curentele de avangardă („noul roman", teatrul absurdului, arta informală, pop-art etc.) își au rațiuni mai profunde decît cele evocate mai sus și că adevărata dezbatere trebuie deplasată din planul pragmatic-politic în cel al unei discuții privind morfologia acestor forme artistice divergente, o discuție de ordinul es-

[1] *Noten zur Literatur*, vol. II.

Scanned with OKEN Scanner

teticii şi al filozofiei culturii (fără a escamota cîtuşi de puţin implicaţiile social-istorice ale problemei).

Există într-adevăr o critică a modernismului literar şi a curentelor de avangardă de pe poziţiile conservatorismului şi ale unui tradiţionalism desuet. Critica aceasta nu se preocupă însă cîtuşi de puţin de adevăratele „fundamente de concepţie" ale literaturii moderniste şi avangardiste, ci se arată iritată şi indignată de simpla reprezentare literară sau scenică a atrocităţilor lumii moderne, a diformităţilor şi anomaliilor civilizaţiei contemporane. Critica aceasta se ridică tocmai împotriva a ceea ce constituie nucleul cel mai preţios al literaturii moderniste şi al artei de avangardă : voinţa de a demistifica aparenţele, de a smulge măştile convenţionalismului şi filistinismului, evocînd situaţiile-limită la care este împinsă condiţia umană într-o lume standardizată şi desfigurată. În acest spirit, Emil Staiger reproşa în cuvîntarea sa recentă, devenită faimoasă : *Literatur und Öffentlichkeit* [1], romanelor şi pieselor moderne că „foiesc de psihopaţi, de existenţe periculoase pentru morala publică, de atrocităţi în stil mare şi de perfidii rafinate..."

Moralismul acestui rechizitoriu împotriva unei literaturi care s-ar complace în exaltarea stărilor degradante şi pur negative ale condiţiei umane, împotriva „legiunii de artişti" pentru care „cloaca ar fi imaginea adevăratei lumi", împotriva deplorabilei îndrăzneli a lui Peter Weiss de a fi adus pe scenă nu numai tabloul azilului de nebuni de la Charenton, dar şi tabloul Auschwitz-ului, îşi găseşte încoronarea firească în cerinţa adresată scriitorilor contemporani de a evoca în lucrările lor faptele şi figurile virtuoase, „noblеţea de caracter a unui om care acţionează fără egoism, a unei mame care lu-

[1] Publicată în *Neue Zürcher Zeitung*, 21 dec. 1966. Emil Staiger, autorul unor studii de estetică şi teorie literară ca : *Die Kunst der Interpretation* şi *Grundbegriffe der Poetik*, este considerat unul din cei mai de seamă reprezentanţi ai ştiinţei literare germane.

Scanned with OKEN Scanner

crează zi de zi în liniște, riscul unei mari iubiri..." etc., etc. Analogiile între asemenea exigențe și moralismul teoriei „eroului ideal", din doctrina dogmatică a realismului socialist, pot fi considerate elocvente. În fața *veto*-ului categoric pus „nihilismului" și pretinsei degradări tematice a literaturii moderne, reacția lui Max Frisch apare pe deplin legitimă atunci cînd scria în răspunsul său către Emil Staiger : „Istoria ne demonstrează fără putință de tăgadă că întotdeauna cînd fascismele dau tîrcoale, literatura, care înfățișează cloaca ca pe o cloacă, este stigmatizată ca «nihilistă» și că literatura este suportată numai ca salon pentru noblețe și demnitate și virtute și fidelitate..."

La o privire superficială, analogiile între o asemenea critică conservatoare a literaturii moderne și critica acelei „mereu mai puternice penetrații a patologicului" în cadrele unui sector al literaturii de avangardă, formulată de pe platforma realismului de către Georg Lukács, par ispititoare. Analogia este însă cu totul superficială. Nu ar merita poate să fie menționată dacă nu ne-am aminti că, într-unul din eseurile sale din *Einzelheiten*, Hans Magnus Enzensberger, într-o ieșire mai curînd impulsivă, se arată gata să împingă lucrurile pînă la a stabili o filiație între criticile din *Völkischer Beobachter* (organul partidului național-socialist) la adresa artei moderniste și poziția critică a lui Lukács din cartea sa *Wider den missverstandenen Realismus* (1957).

Tradiționalismul și ultra-conservatorismul criticii exercitate de Emil Staiger în cuvîntarea sa sînt ilustrate deopotrivă de modul cu totul anistoric, rupt de contingențele vieții sociale moderne, în care este formulat atacul său, ca și de faptul că întregii problematici a literaturii moderne i se întoarce spatele în numele unor idealuri pioase, inspirate de o viziune pur academică a vieții și de cultul unui umanism abstract și impersonal.

Scanned with OKEN Scanner

Critica avangardismului literar formulată însă de marxistul Lukács este o critică imanentă, comprehensivă (admirația pentru Kafka îi inspiră pagini elocvente); realismul este opus avangardismului nu în numele unui tradiționalism estetic reacționar, ci în numele convingerii că arta realistă ar fi prin definiție capabilă să ofere o imagine mai complexă și mai profundă a lumii, reflectînd-o în „totalitatea (ei) intensivă", cu mediațiunile și contradicțiile ei multiple. Cel care în monumentala sa *Estetică* amintea că în opera lui Thomas Mann pot fi regăsite marile teme ale literaturii de avangardă, integrate însă unui context mult mai bogat și mai nuanțat, utilizează cultul tradiției nu pentru a face *tabula rasa* din marile opere ale avangardismului, ci pentru a revendica depășirea viziunii lor unilaterale într-o sinteză artistică superioară.

Nu se pot contesta rațiunile profunde de ordin filozofic și estetic ale controversei între partizanii avangardismului și cei ai unui realism sincronic cu exigențele epocii noastre, dar situat într-un raport de continuitate organică cu tradițiile secolului al XIX-lea. Teoreticienii realismului literar contemporan sînt departe de a tăgădui *legitimitatea istorică* a curentelor avangardei sau de a pune la îndoială *autenticitatea* afectelor și stărilor de spirit care au inspirat și inspiră numeroase opere ale avangardei (neliniștea, dezgustul, deznădejdea, oroarea, pierderea de sine și perplexitatea în fața unei realități care și-a pierdut sensul și rațiunea de a fi). Nu sigiliul autenticității este contestat acestor opere, și Lukács însuși era gata să admită că o literatură care ar face abstracție de asemenea realități ar fi curată „*Schönfärberei*" („fardare a realității"). Este aci un punct de disjuncție clar între critica avangardismului de pe pozițiile neoclasicismului, academismului sau tradiționalismului și cea exercitată de pe platforma unui realism evoluat.

Obiecția centrală pe care doctrinarii realismului o aduc literaturii avangardiste (de tipul Beckett) este că rămîne

Scanned with OKEN Scanner

fixată prin întreaga ei structură la nivelul „nemijlocirii" acestor afecte și stări de spirit, fără o distanțare critică și fără o reală „depășire", că absolutizează și universalizează această viziune imediată și deformată a realului, opunînd autenticei diformități a unei realități iraționale o viziune nu mai puțin diformă, excluzînd din cîmpul ei artistic existența acelor „contraforțe și contratendințe", care se opun în realitate hegemoniei negativității și pe care avangardismul consecvent le devalorizează ca irelevante sub raport ontologic. Un scriitor ca Italo Calvino nu se afla prea departe de o asemenea poziție (cu toate ironiile sale la adresa hegelianolukácsienilor) atunci cînd într-un eseu remarcabil opunea atitudinii numite semnificativ „capitularea în fața labirintului" (*„la resa al labirinto"*) atitudinea activistă și non-resemnată a unei *„sfida al labirinto"*.

Un teoretician de seamă al literaturii și artei avangardiste ca Th. W. Adorno a ironizat însă cu sarcasm tendința de a transforma ceea ce el numește *un apriori istoric al oricărei arte noi* : sentimentul istoricește justificat al solitudinii absolute sau al neliniștii în fața haosului, într-o „greșeală evitabilă" sau într-o „orbire burgheză" și a denunțat cu asprime „optimismul oficial al contraforțelor", văzînd în poziția lukácsiană un act de *„sacrifizio dell'intelletto"* în favoarea cultului unei „pozitivități roze". Polemica Lukács-Adorno poate fi considerată a avea valoarea unei paradigme pentru problema aflată aci în discuție. Reproșurile principale pe care teoreticienii avangardismului le aduc partizanilor realismului sînt că, prin întreaga lor poziție, aceștia din urmă rămîn prizonierii unui realism naiv în judecata lor asupra modernismului (Adorno a vorbit chiar malițios de o *„Neo-Naivität"* la Lukács)[1], că rămîn cantonați în cadrele clasicei și desuetei

[1] V. eseul polemic *Erpresste Versöhnung*, în *Noten zur Literatur* vol. II.

Scanned with OKEN Scanner

teorii a reflectării realității în artă (pe care ei, avangardiștii, o identifică cu un „materialism vulgar", ceea ce nu l-a împiedicat pe Lukács să facă din ea piatra unghiulară a întregii sale *Estetici*), că sînt ancorați în cadrele unei viziuni convenționale și dogmatice a progresului istoric, dar mai ales că ignorează exigențele autonomiei operei de artă și dreptul ei la mitizare, alegorie și parabolă (poziția aceasta e susținută astăzi nu numai de teoreticienii „clasici" ai avangardei, dar și de gînditori de formație marxistă ca Ernst Fischer sau Garaudy).

Partizanii avangardei resping categoric teza că prin absolutizarea și universalizarea estetică în operele lor a unui moment real, dar după Lukács parțial și tranzitoriu, în dialectica autentică a istoriei (neliniștea sau panica în fața unei realități iraționale și incomensurabile), ar ajunge inevitabil la o „desocializare" a artei. Adorno a putut scrie astfel cu accent vizibil polemic : „...s-ar putea subordona aproape măreția literaturii avangardiste criteriului dacă în ea momentele istorice au devenit esențiale și nu au fost aplatizate în atemporalitate". Adevărul este că a acuza realismul și pe principalul său doctrinar, marxistul Lukács, de a profesa criteriul unei „fidelități pragmatice" față de realitate constituie un repros profund nedrept. Exigența centrală a realismului nu este cea a unui *mimesis* pragmatic și naiv-realistic, ci ca în microcosmosul pe care îl constituie orice veritabilă operă literară să se reflecte în totalitatea lor „intensivă" (nu extensivă !) determinările esențiale ale realității ; problema „perspectivei" este pusă *nu* extrinsec, extraestetic, ci urmărită în morfologia operei, în țesuturile ei capilare.

Nu legitimitatea și autenticitatea tendinței unor mari opere ale avangardei de a evoca alienarea și reificarea la care este supusă existența umană formează obiectul criticii exercitate de partizanii realismului, ci tendința de a înfățișa acest

Scanned with OKEN Scanner

proces pe calea *universalizării* estetice ca o *fatalitate ontologică*; ceea ce Lukács reproşează unui roman ca *Molloy* al lui Beckett nu este tendinţa de a înfăţişa realitatea ca un imens *nihil* şi de a evoca reducţia condiţiei umane la o stare larvară, ci imobilismul şi universalismul static al imaginii, obnubilarea adevăraţilor termeni *a quo* şi *ad quem*, cu caracter social-istoric, între care se desfăşoară drama atroce din romanul beckettian. Exigenţa aceasta nu are nimic comun cu punctul de vedere al unui realism pragmatic; ea nu descinde din cerinţa simplistă de a evoca „direct" contraforţele pozitive care se opun unui asemenea proces (după exemplul cuplurilor cu destine opuse din *Anna Karenina* a lui Tolstoi, exemplu ironizat pe bună dreptate de Adorno), ci vizează problema cardinală a perspectivei scriitorului asupra lumii contemporane.

Problema *perspectivei* nu este una pur ideologică, extraestetică, ci priveşte factorul nuclear care configurează întreaga structură a operei: a considera *non-sensul* lumii contemporane ca un *absolut*, supunînd deriziunii ideea oricărei revolte umaniste împotriva acestui non-sens şi discreditînd-o ca un „bluff" (cum se întîmplă în numeroase opere ale avangardei) sau a *relativiza* sentimentul non-sensului şi absurdităţii, determinîndu-l şi circumstanţiindu-l în spiritul unei viziuni *social-istorice* şi deschizînd astfel implicit (nu explicit, ca în cazul perspectivei didactic-moraliste, stigmatizate de Adorno) perspectiva neutralizării şi depăşirii lui (exigenţa realismului ilustrată pe un plan superior de un roman ca *Doktor Faustus* al lui Th. Mann).

Pentru criticul literar problema nu este pur şi simplu cea a opţiunii între realismul, nu lipsit de accente convenţionale sau melodramatice, al pieselor lui Rolf Hochhuth şi parabolele cu aspect de atemporalitate din piesele lui Beckett; dincolo de orice canonizare a formelor realismului tradiţional sau ale

Scanned with OKEN Scanner

parabolei și alegoriei moderne, problema centrală este cea a conceptului despre *esența istorică* a lumii contemporane și a literaturii apte să o reflecte (aci e de fapt punctul nodal al controversei între Adorno și Lukács și aci apare superioritatea punctului de vedere al lui Lukács). Slăbiciunea relativă a poziției lui Lukács constă în faptul că în atitudinea sa critică față de marile opere ale avangardei (de la Joyce la Beckett) el tinde a-și găsi punctul de sprijin, cu excepția majoră a lui Thomas Mann, în opera unor scriitori ca Sinclair Lewis, Roger Martin du Gard sau Arnold Zweig, nume care par multora anacronice în raport cu autenticele exigențe ale unei literaturi contemporane. În cîmpul literaturii actuale, doar scriitori ca Elsa Morante, Heinrich Böll, Peter Weiss, Semprun sau W. Styron par a întruni simpatiile sale. Singularitatea poziției lui Georg Lukács constă însă tocmai în faptul că în mijlocul dominației pe scena literaturii contemporane a curentelor moderniste sau avangardiste el a continuat să apere, cu o nedezmințită rigoare filozofică și estetică, asemenea unui *„altmodischer Mensch“* („un om de modă veche“, cum se autodefinește malițios), *credo*-ul realismului. Critica sa la adresa „bazelor ideologice“ ale avangardismului și-a demonstrat întreaga ei soliditate, și strigătele tot mai frecvente care se aud în Occident despre *„la fine dell'avanguardia“* (titlul semnificativ al unui recent eseu al lui Pier Paolo Pasolini) dovedesc justețea punctului său de vedere și a previziunii sale cu privire la viitorul artei realiste.

*

Elaborarea unui vast sistem de estetică filozofică i-a îngăduit lui Lukács să demonstreze că ceea ce putea apare drept o convingere estetică dictată de o experiență literară limitată la o perioadă istorică determinată (realismul secolelor XIX

Scanned with OKEN Scanner

și XX) se întemeiază de fapt pe o întreagă filozofie a artei și a spiritului. Opera monumentală a lui Georg Lukács intitulată *Die Eigenart des Ästhetischen (Specificul esteticului*, vol. I—II), formînd prima parte, autonomă, a unei *Estetici* destinată a cuprinde trei mari secțiuni, reprezintă o excepțională analiză marxistă a genezei esteticului în fenomenologia spiritului uman. Demonstrația lui Lukács este clădită pe o comparație perpetuă între natura științei și cea a artei : știința ar fi prin definiție o reflectare dezantropomorfizantă a realității (tinzînd către un coeficient de maximă obiectivitate și către epurarea rezultatelor ei de orice antropomorfism), în timp ce arta se singularizează în constelația spiritului uman prin funcția ei de reflectare antropomorfizantă a existenței. „Ceea ce în orice alt domeniu al vieții umane ar fi de ordinul idealismului filozofic, cu alte cuvinte teza că nici un obiect nu poate exista fără subiect, este în sfera esteticului o trăsătură esențială a obiectivității lui specifice (*Ästhetik*, vol. I, p. 229).

Este adevărat că Lukács introduce din capul locului o nouă categorie fundamentală spre a circumscrie sfera activității umane, cea a existenței cotidiene *(Alltagsleben)*. Existența cotidiană, ale cărei particularități formează obiectul unor minuțioase analize, reprezintă în concepția lui Lukács matricea din care s-au desprins treptat pînă la dobîndirea unei autonomii depline cele două ramuri spirituale fundamentale : arta și știința. Demonstrația lui Lukács, deși are ca obiect propriu-zis geneza esteticului, se transformă adeseori într-o extraordinară descripție a genealogiei tuturor formelor spiritului. Largi analize sînt consacrate magiei și formelor primitive de viață religioasă : teza convingător demonstrată a esteticianului este că originea artei ar fi indisolubil legată de activitatea magică a omului primitiv, arta desprinzîndu-se printr-un proces complicat din tulpina acestor forme primordiale de

Scanned with OKEN Scanner

viață spirituală. Lukács se delimitează tot timpul polemic de ideea că esteticul ar fi o categorie apriorică a spiritului uman. Demonstrația sa laborioasă urmărește geneza diferitelor tipuri de activitate artistică prin desprinderea lor multiplu articulată din plasma originară a vieții cotidiene și a practicilor magice. Analize speciale, de un mare interes istoric și teoretic, sînt dedicate unor fenomene ca ritmul, simetria și proporția, ornamentica, raporturilor între magie și *mimesis*, semnificației estetice a faimoaselor picturi de pe pereții peșterilor din epoca paleolitică, culminînd cu geneza artelor bazate pe organizarea unor „lumi autonome". Concluzia victorioasă a esteticianului marxist este natura *istorică* a genezei esteticului : arta nu este o categorie originară a spiritului, ci rezultatul unei îndelungate și complexe dezvoltări sociale și culturale. Conștiința estetică unitară asupra naturii artei este ea însăși un produs relativ tardiv în evoluția umanității : pentru Lukács este o certitudine axiomatică ideea că la origine a existat o discontinuitate a sferelor de activitate estetică, o autonomie a diferitelor tipuri de artă, din experiența cărora s-a format treptat conștiința *esteticului* ca a formă constitutivă a spiritului uman.

Dialectica relațiilor dintre subiectivitate și obiectivitate stă în centrul *Esteticii* lui Georg Lukács. Și aci gînditorul se sprijină pe un postulat din cîmpul antropologiei filozofice și al eticii. Arta este definită ca „autoconștiința umanității". Ideea favorită a lui Lukács este însă că autocunoașterea omului nu reprezintă un act solipsist sau narcisic și că ea nu poate fi disociată de raporturile individului cu lumea obiectivă. Adîncimea unei personalități și calitatea însușirilor ei nu se revelează pe un plan pur imanent (de pură introspecție), ci numai în totalitatea relațiilor de interacțiune cu lumea înconjurătoare. Scopurile pe care și le propune individul nu dobîndesc sigiliul valabilității decît dacă se întemeiază pe „reflec-

Scanned with OKEN Scanner

tarea" determinărilor esenţiale ale realităţii. „Cunoaşterea de sine" trimite astfel inevitabil la cunoaşterea lumii exterioare, sub imperiul căreia şi asupra căreia acţionează individul. Esteticul ar fi destinat în viziunea lui Lukács să exprime această mişcare circulară esenţială între subiectivitate şi obiectivitate : lumea proprie a operei de artă exprimă lumea reală în determinările ei obiective esenţiale, dar numai raportată la aspiraţiile fundamentale ale omului. Lumea imanentă a operei de artă, microcosmos cu o existenţă pe deplin suficientă sie însăşi, reflectă lumea reală nu în „neutralitatea" ei exterioară, ci exclusiv din perspectiva conformităţii ei cu năzuinţele esenţiale ale subiectului uman. Lukács analizează cu o mare fineţe şi subtilitate teoretică tensiunea contradictorie între subiectivitate şi obiectivitate, a cărei soluţie armonioasă ar fi predestinată să o încorporeze *arta*. Tocmai fiindcă pentru Lukács bogăţia şi adîncimea subiectivităţii se realizează *uno actu* cu procesul de asimilare şi integrare a determinărilor lumii exterioare, esteticianul va descrie mişcarea de transformare prin opera de artă, a unei subiectivităţi contingente într-o subiectivitate cu atributul universalităţii, ca un proces simultan de reflectare a lumii în esenţialitatea ei. *Mimesis*-ul este categoria centrală a esteticii lukácsiene (apare inutil a mai sublinia cît de violent anti-naturalist este conţinutul pe care-l acordă Lukács acestui concept estetic). Dacă nu se poate tăgădui că un adevărat „demon al obiectului" stăpîneşte gîndurile filozofului (spre a utiliza expresia unuia din remarcabilii săi discipoli italieni, germanistul Cesare Cases), nu este mai puţin adevărat că nimeni nu a pus în valoare cu atîta profunzime rolul subiectivităţii în geneza şi structura operei de artă.

Estetica este o operă teoretică mult prea complexă spre a avea fie şi un moment iluzia că am putea schiţa fugitiv structura ei unică. Să afirmăm fără ezitare că de la Kant şi

Scanned with OKEN Scanner

Hegel, estetica filozofică (poate doar cu excepţia lui Benedetto Croce) nu a mai cunoscut o operă de asemenea adîncime şi anvergură. O tradiţie filozofică ilustră, începînd cu Aristot şi Epicur, trecînd prin Bacon şi Spinoza, prin Goethe şi idealismul clasic german, culminînd cu Hegel şi Marx, apare însumată şi organic amplificată prin rezultatele investigaţiilor lui Lukács. Cînd am vorbit despre o adevărată de-compresiune spirituală pe care o realizează *Estetica* în evoluţia lui Lukács ne-am gîndit şi la modul exemplar în care gînditorul marxist analizează şi utilizează tezele unor filozofi şi savanţi contemporani de talia lui Nicolai Hartmann sau Arnold Gehlen, Gordon Childe sau Boas, Ernst Bloch sau chiar ale ireductibilului adversar Th. W. Adorno. Ceea ce se cuvine a mai sublinia este puterea de seducţie şi forţa de persuasiune a tezelor lui Lukács cu privire la „misiunea defetişizatoare" a artei. Mişcarea de „purificare" pe care o cunoaşte subiectivitatea particulară a artistului în procesul creaţiei, de simultană conservare şi depăşire (*Aufhebung*) prin accentuarea acelor trăsături care o leagă de conştiinţa de speţă a umanităţii (artistul adevărat se aruncă *à corps perdu* în acest proces) este identificată de Lukács cu un act necesar de dislocare a *fetişurilor* care înlănţuie fiinţa umană şi de înfăptuire a unui echilibru armonios între subiectivitate şi obiectivitate. Sentimentul de spontaneitate şi libertate care caracterizează plăcerea estetică nu poate fi despărţit de efectul *cathartic* al operei de artă veritabile. Dezacordul lui Lukács cu o întreagă linie de evoluţie a literaturii moderne se explică tocmai prin convingerea sa că operele aparţinînd acestei direcţii acceptă fără rezistenţă şi imobilizează prin absolutizare condiţia unei existenţe fetişizate : tensiunea fără soluţie între o obiectivitate „moartă" şi o subiectivitate „apatridă". Credinţa fermă a lui Lukács este însă că arta nu poate exista fără a neutraliza prin relativizare o asemenea condiţie de existenţă, fără a „defetişiza" existenţa umană : esteticul implicînd prin natura sa evo-

Scanned with OKEN Scanner

carea unei lumi conforme cu aspirațiile subiectului uman, arta contemporană durabilă va fi cea care va salva nucleul personalității umane și va afirma indestructibilitatea lui (v. capitolul *Omul ca sîmbure sau coajă*).

Anima candidissima — va exclama Ernst Bloch la adresa lui Lukács și la adresa năzuinței sale către plenitudine și totalitate (încorporate în natura operei de artă). Cu o siguranță spirituală suverană, Lukács își va dezvolta însă mereu punctul de vedere, demonstrîndu-i printr-o operă de amploare excepțională valoarea și fecunditatea.

Scanned with OKEN Scanner

2. ORIGINILE GÎNDIRII ESTETICE A LUI GEORG LUKÁCS

Problema continuității și a discontinuității în evoluția spirituală a lui Georg Lukács este, fără îndoială, una dintre cele mai complicate. Gînditorul însuși a pus mereu în evidență rupturile, soluțiile de continuitate și salturile în devenirea sa spirituală. Întrebarea tulburătoare, nu însă mai puțin legitimă, este dacă într-o discontinuitate atît de răspicat afirmată nu putem descoperi un nucleu stabil, un mănunchi de motive constante, care ar alcătui laolaltă adevărata *forma mentis* lukácsiană. O lectură retrospectivă a scrierilor lui Lukács, începînd cu cele din faza tinereții și pînă la cele din perioada maturității, efectuate în perspectiva tezelor sale finale din marea *Estetică,* duce la rezultate dintre cele mai interesante. Vom putea astfel descoperi o serie de teme statornice și idei obsedante, supuse, desigur, unor variații contrapunctice și unor metamorfoze radicale, păstrîndu-și însă substanța.

Convingerea că marea artă este totdeauna inspirată de sentimentul unei posibile armonii între interioritate și exterioritate, între suflet și destin, între aspirații și realitatea lumii obiective apare difuză sau explicită încă din primele lucrări ale lui Lukács. Cuvintele lui Novalis : *„dass Schicksal und Gemüt Namen eines Begriffes sind"* („destin și sentiment sînt nume ale unuia și aceluiași concept"), considerate de Lukács a exprima o năzuință foarte problematică în raport

Scanned with OKEN Scanner

cu realitatea, dar foarte legitimă în raport cu structura operei de artă veritabile, erau citate cu titlu de exemplaritate încă în eseul despre Novalis din cartea *Die Seele und die Formen* (1911), reapăreau în *Teoria romanului* (1916) și figurează cu același titlu de valoare în *Estetica*. Sentimentul frecvent al opacității sau al impenetrabilității realității obiective față de aspirațiile adînci ale conștiinței apare supus în opera de artă autentică unei dizolvări (prin relativizare, „suprimare" etc.) și arta tinde către recompunerea echilibrului dintre subiectivitate și obiectivitate, oferind sufletului *apatrid* sau *exilat* imaginea lumii ca o „patrie", ca o realitate „conformă cu esența omului".

Capitolele traduse în germană din prima lucrare a lui Lukács *Istoria dezvoltării dramei moderne* (apărute în revista *„Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialgeschichte"*), au ca temă dominantă ideea caracterului recalcitrant și rebarbativ al vieții moderne pentru geneza unei drame autentice. Opoziția dintre vechea dramă, antică sau shakespeariană, și drama modernă a epocii burgheze forma miezul preocupărilor sale. Sub influența directă a lecturilor din scrierile lui Georg Simmel, Lukács sublinia insistent că „stilul de viață" al lumii moderne s-ar caracteriza prin subordonarea aproape totală a individului unor mecanisme și forțe impersonale. Hegemonia quasi-absolută a instituțiilor și formelor de schimb asupra individului, dominația cantitativului asupra calitativului, abstractizarea și intelectualizarea extremă a vieții erau leit-motivele simmeliene ale considerațiilor lui Lukács. Pe fondul unui asemenea sumbru tablou social, tînărul autor al *Istoriei dezvoltării dramei moderne* deplora dispariția acelui sentiment metafizic al unității și coerenței lumii care ar fi stat la baza dramei antice sau shakespeariene. Tînărul Lukács vorbea explicit de o *Ein-Ethik* (de o etică unitară și unică), care ar fi constituit punctul nuclear și forța centripetă a dramelor shakespeariene. Com-

Scanned with OKEN Scanner

plexitatea crescîndă a vieţii moderne şi omnipotenţa banului, arătase Georg Simmel în lucrarea sa *Philosophie des Geldes* (1900), au dus simultan la o atomizare individualistă şi la o relativizare implacabilă a existenţei în societatea modernă, pe de o parte, şi la o abstractizare şi impersonalizare a vieţii, pe de altă parte. Consecinţa principală era caracterul tot mai „problematic" al formei dramatice ca rezultat al disoluţiei fundamentelor ei *obiective*. Se ghiceşte din ansamblul raţionamentelor sale, că tînărul Lukács deplîngea pierderea autonomiei şi suveranităţii subiectului, în raport cu totalitatea împrejurărilor obiective : viaţa modernă ar fi dizolvat vechiul echilibru dintre subiectivitate şi obiectivitate, transformînd individul într-o anexă sau într-un pion subaltern, în faţa unor forţe impersonale care l-ar îngloba şi l-ar depăşi. Versurile lui Rilke i se păreau a exprima în modul cel mai fidel noua „condiţie umană" a individului în societatea burgheză modernă, caracterul tot mai nedeterminat şi mai universal al suferinţei :

„Und ahnend einzusehen wie unpersönlich
Wie über alle hin das Leid geschah...".

Printr-un act de transpoziţie, cam brutal şi cam mecanic, analizele asupra structurii societăţii burgheze moderne inspirate de conceptele lui Georg Simmel erau extinse în planul analizei estetice, al structurii formei dramatice. Indivizii societăţii moderne ajungînd în raporturi de crescîndă înstrăinare, viaţa fiind tot mai mult dominată de transformarea „mijloacelor în scopuri", tînărul Lukács îşi propunea să urmărească efectele cu totul defavorabile ale noilor forme de viaţă socială asupra structurii dramei moderne. Leit-motivul consideraţiilor sale era dispariţia caracterului spontan, organic şi „naiv", al situaţiilor dramatice şi tragice. Relativismul valorilor ar fi provocat dispariţia acelui

Scanned with OKEN Scanner

„centru stabil" (*festes Zentrum*) și a acelei sigure table de valori etice în care Lukács vedea de pe atunci forța configuratoare a oricărei opere de artă valabile. Este semnificativ citatul din Hebbel oferit la un moment dat spre exemplificare : „Patologia este singura posibilitate de a da viață dramatică unor oameni nedramatici". Sociologia societății moderne și estetica dramei moderne erau puse într-o legătură directă : „...Problema formei dramei moderne și metafizica legată de ea au drept premisă o ipostaziere a acestei sociologii" [1].

Lukács însuși va recunoaște însă, într-o recentă prefață la o culegere de texte apărută în limba maghiară sub titlul *Arta și societatea* (1968), că legăturile pe care prima sa operă de tinerețe le stabilea între structura socială și forma dramei moderne erau prea mecanice și directe : nu se poate infera automat din situația de criză a societății burgheze moderne o criză simetrică a formei dramatice. Drama se întemeiază prin definiție pe un conflict al normelor morale și, oricît de fidel ar fi rămas Lukács și în ultima sa perioadă tezelor inițiale despre caracterul „nefavorabil" al vieții din societatea burgheză pentru geneza poeziei dramatice, el nu mai putea accepta ideea improprietății ei ireductibile pentru apariția unor opere dramatice autentice. O formulare atît de radicală a crizei artei moderne de genul celei cuprinse în lucrarea sa de tinerețe : „*Das neue Drama ist das Drama des Bürgertums — und es gibt kaum bürgerliche Dramen*", îi apărea, probabil, lui Lukács, cu totul excesivă în negativitatea ei. Corectura unui asemenea punct de vedere strict negativ asupra situației formei dramatice în societatea modernă o va aduce Lukács însuși în eseul intitulat *Metafizica tragediei*, cu care se încheia prima sa operă într-adevăr importantă : *Die Seele und die Formen* (1911).

[1] *Zur Soziologie des modernen Dramas*, în „Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialgeschichte", 1914, p. 341—342.

Scanned with OKEN Scanner

Ceea ce trebuie să reţinem este că fragmentele apărute sub titlul *Zur Soziologie des modernen Dramas* cuprind într-o formă germinală cîteva idei centrale ale scrierilor ulterioare. Observaţiile tînărului Lukács despre disoluţia vechilor forme organice de viaţă şi caracterul tot mai problematic al existenţei individului într-o societate dominată simultan de individualism şi de reificarea raporturilor interumane, ne ajută să înţelegem mai bine substructura sociologică a eseurilor din volumul *Die Seele und die Formen* şi chiar a *Teoriei romanului*. Starea de spirit negativă la adresa formelor sociale ale prezentului (autorul însuşi foloseşte în prima sa lucrare de tinereţe expresia auto-definitorie *Gegenwartspessimismus*, „pesimism la adresa prezentului") ne explică intensitatea cu care Lukács va examina, în eseurile din *Die Seele und die Formen*, diversele tentative dramatice ale artistului modern de a oferi stării sale de criză o soluţie pe planul artei. Formula-cheie din primele pagini ale *Teoriei romanului* : „Nu mai există o totalitate spontană a existenţei" („Gibt es keine spontane Seinstotalität mehr", p. 32), sintetizează într-o formă precisă şi radicală constatările din prima sa lucrare. Dilemele tragice ale artistului modern, confruntat cu o realitate prozaică şi convenţională, care şi-a pierdut „imanenţa sensului", aspirînd însă intens să redobîndească acest sens pierdut al existenţei prin pura productivitate a spiritului, sînt temele unora dintre principalele eseuri cuprinse în lucrarea *Die Seele und die Formen*.

*

Două dintre cele mai semnificative eseuri, cel despre Novalis (1907) şi cel despre Kierkegaard (1909), sînt dedicate unei teme care pare să-l fi preocupat intens pe tînărul Lukács : tendinţele de „estetizare a vieţii", posibilitatea de a trăi existenţa după „principii poetice". Spiritul lui Oscar

Scanned with OKEN Scanner

Wilde plutea, probabil, în atmosfera epocii. Clivajul profund care s-a produs în literatura germană o dată cu reacţia negativă a romanticului Novalis faţă de importanta operă a clasicului Goethe, romanul *Wilhelm Meister,* opoziţia definitivă dintre „idealismul magic" al celui dintîi şi „ateismul artistic" al celui de-al doilea (spre a utiliza chiar expresiile lui Novalis), vor deveni pentru Lukács una dintre paradigmele convingerilor sale estetice. Este extrem de interesant să urmărim atitudinea tînărului Lukács faţă de filozofia romantică a existenţei, cu atît mai mult cu cît poziţia sa faţă de romantismul german va fi categoric negativă în opera de maturitate. Spiritul mişcării romantice germane din Jena sfîrşitului de secol al XVIII-lea era definit în eseul intitulat *Asupra filozofiei romantice a existenţei* cu cea mai deplină comprehensiune. Lukács folosea expresia fericită de *panpoetism* pentru a caracteriza esenţa *Weltanschauung*-ului lui Novalis. Atenţia se îndreaptă astăzi în mod firesc spre atitudinea tînărului Lukács faţă de poziţia romanticilor în problema subiect-obiect. Voinţa de a suprima dualitatea dintre lumea externă şi lumea lăuntrică, tendinţa de a resorbi mişcarea lumii obiective în pura mişcare a spiritului poetic, aspiraţia de a anihila autonomia lumii exterioare (denunţată ca simplă aparenţă, iluzie) şi de a afirma suveranitatea absolută a „eului poetic", sînt atribute fundamentale ale gîndirii lui Novalis. „Toate hazardurile vieţii noastre sînt materiale din care noi putem face ceea ce vrem. Lumea trebuie să fie aşa cum o vreau... Lumea are o capacitate originală de a fi însufleţită de către mine..., de a se conforma voinţei mele" [1].

Analizînd panpoetismul filozofiei romantice a lui Novalis, Lukács formula cîteva observaţii revelatoare. Pretenţia

---

[1] Citat după Albert Béguin, *L'Âme Romantique et le Rêve,* José Corti, p. 201.

Scanned with OKEN Scanner

romanticilor de a suprima prin actul magic al voinței suverane asperitățile, contrarietățile și limitele existenței obiective, asigurînd o osmoză fericită între legea visului și mișcarea realității, era definită drept un act de „poetizare a destinului, nu însă de formare și de depășire a lui". Apar aci, deși într-o formă încă timidă, reproșurile esențiale pe care le va formula Lukács mai tîrziu la adresa filozofiei romantice germane și a exponentului ei cel mai reprezentativ, Novalis. Autorul lui *Heinrich von Ofterdingen* susținuse că evenimentele cele mai dureroase ale existenței își pierd negativitatea lor o dată ce le supunem conversiunii prin interiorizare : eul trebuie să-și impună legea voinței lui și a puterii lui de plăsmuire magică pentru a transforma existența într-o zonă a armoniei și fericirii. Atenția lui Lukács se concentra asupra postulatului romantic că ar exista o artă de a trăi viața prin „poezia devenită acțiune", un mod de a transforma legile cele mai profunde ale fanteziei poetice în imperative ale existenței. Evocarea pateticei figuri a lui Novalis era însă însoțită în eseul de tinerețe al lui Lukács de formularea unor rezerve clare față de principiul estetizării existenței. Posibilitatea de a dizolva pur și simplu legile realității în legile fanteziei poetice era, în fond, respinsă. Tînărul Lukács observa cu pătrundere că spectaculoasa gesticulație a romanticilor anula doar *în aparență* distanța enormă dintre poezie și viață. El nu șovăia chiar să caracterizeze elanurile paradisiace ale romanticilor ca „zborul lor *eroic-frivol* spre cer" (subl. ns.) și formula la un moment dat observația profundă că „aspirația lor cea mai înaltă a fost totdeauna de a elimina tragedia, de a găsi o soluție non-tragică unor situații tragice" [1].

Comentariile critice despre „tragica cecitate a romanticilor", care nu au înțeles semnificația „limitelor" în existența

[1] *Die Seele und die Formen*, Luchterhand Verlag, 1971, p. 78.

reală, forța lor simultan coercitivă și stimulatoare, capătă o rezonanță specială dacă le privim în perspectiva poziției finale a lui Lukács în problema raporturilor dintre subiectivitate și obiectivitate. Tînărul Lukács arăta că ciocnirea cu „limitele" nu devenea pentru subiectivitatea romanticilor o tragedie, ca pentru cei care trăiesc viața cu o luciditate nemiloasă, nici un mijloc pentru a crea o operă autentică : „Pentru ei limita devine o ruină, o trezire dintr-un frumos somn de febricitant, un tragic-trist sfîrșit fără exaltare și fără îmbogățire" [1]. Sînt aci anticipări, încă discrete și rudimentare, ale criticii de fond pe care o va aduce Lukács principiului romantic al „estetizării vieții" (der romantischen Lebenskunst) și întregii filozofii romantice a existenței. Limitele și contradicțiile tragice ale existenței nu pot fi pur și simplu suprimate prin afirmarea unei suveranități a subiectivității și prin voința unei „poetizări a vieții" ; limitele și paradoxurile existenței trebuie înfruntate și dominate, nu însă „puse în paranteză" prin crearea unui univers fictiv pe planul purei interiorități. Elogiul pe care Novalis, cel care a transpus cu cea mai mare consecvență principiile filozofiei romantice în propria sa viață, îl aducea *morții* și puterii ei eliberatoare devenea pentru Lukács simbolul clar al impasului întregului romantism : eseul său de tinerețe se încheie cu constatarea semnificativă că „filozofia (romantică a vieții) nu era decît o filozofie a morții, arta lor de a trăi nu era decît o artă de a muri". Principiul estetizării vieții culminînd la Novalis în elogiul „morții frumoase", mișcarea romantică și-ar fi trădat astfel eșecul ei iremediabil.

Concluziile eseului despre Kierkegaard, intitulat semnificativ *Cînd forma se frînge de stîncile existenței (Das Zerschellen der Form am Leben)*, cuprind o tendință asemănă-

[1] Ibidem, p. 76.

Scanned with OKEN Scanner

toare de distanțare față de ideea poetizării existenței. Eseul analizează cu o perspicacitate remarcabilă semnificația faimosului „gest" al lui Sören Kierkegaard : despărțirea subită de logodnica sa Regine Olsen. Lukács privește la un moment dat paradoxalul act al lui Kierkegaard prin prisma dialecticii filozofice kierkegaardiene și a tezelor lui Kierkegaard cu privire la relația dintre relativ și absolut. Kierkegaard s-ar fi despărțit de Regine Olsen pentru a evita ca viața, cu compromisurile și impuritățile ei, să altereze și să degradeze dragostea lor. Despărțirea devenea în mod paradoxal singura modalitate de a păstra neatins absolutul dragostei lor. Un asemenea act nu este însă inteligibil decît ca expresie a unei voințe extreme de a „poetiza existența", ca o demonstrație a necesității de a subordona viața exigențelor principiului estetic. Estetismul și ascetismul lui Kierkegaard nu ar fi fost decît două ipostaze ale aceleiași voințe de a afirma drepturile suverane ale subiectivității. Lukács comentează însă la un moment dat astfel aspirațiile lui Kierkegaard de a impune vieții legea absolutului estetic, de „a vedea în viață absolutul și nu niște compromisuri insipide" : „Dar nu este oare un compromis a vedea viața fără compromisuri ? O asemenea voință de a rămîne ancorați în absolut nu înseamnă mai curînd a evita constrîngerea de a ține seama de tot ?... Îndărătul celei mai obstinate negații a compromisului nu se ascunde, la rîndul său, un compromis ? Se poate menține autenticitatea în fața vieții și a stiliza în forme poetice evenimentele ei ?" [1]. Concluziile eseului consemnează eșecul eroicei tentative a lui Sören Kierkegaard : viața nu se lasă imobilizată în tiparele unui „gest". Fantasmele conștiinței nu-și pot impune legea lor autarhică realității obiective. Apare în ultimele pagini ale eseului din *Die Seele und die Formen* ideea că orice încercare de organizare a vieții reale după

[1] Ibidem, p. 50.

Scanned with OKEN Scanner

criteriile conştiinţei estetice, supunînd-o legii unui „gest" univoc, este iremediabil condamnată eşecului.

Nu ne-am fi oprit atît de insistent asupra acestor eseuri de tinereţe ale lui Lukács dacă în paginile lor de critică a tendinţelor de estetizare a vieţii ele nu ar anticipa într-o formă latentă şi difuză o idee cardinală a operei de maturitate. Georg Lukács va fi totdeauna un adversar neîmpăcat al tendinţelor de a face din impulsurile şi aspiraţiile subiectivităţii nemijlocite, izolate de relaţiile ei obiective cu lumea şi cu ceilalţi oameni, un fundament al conduitei practice şi al vieţii morale. Estetismul ca formă de viaţă nu va fi pentru Lukács decît un caz-limită al unor asemenea tendinţe. Ironia fină cu care Goethe tratează în romanul său *Wilhelm Meister* încercările de a face din principii estetice maxime ale vieţii curente şi mai ales atitudinea „sufletului frumos" *(die schöne Seele)*, alături de critica explicită desfăşurată de Hegel în *Fenomenologia spiritului* împotriva aceleiaşi atitudini a „sufletului frumos", sînt două argumente decisive aduse de Lukács în sprijinul poziţiei sale. Hegel a oferit într-adevăr o caracterizare critică memorabilă „sufletului frumos", dezvăluind caducitatea atitudinii de pură autocontemplare şi introversiune : „Conştiinţa trăieşte cu frica de a păta splendoarea interiorităţii sale prin acţiune şi prin existenţă în fapt ; şi, spre a păstra puritatea inimii sale, ea fuge de contactul cu realitatea şi persistă în neputinţa ei îndărătnică de a renunţa la sinele ei ascuţit pînă la ultima abstracţie şi de a-şi da substanţialitate, adică de a-şi transforma gîndirea ei în fiinţă... În puritatea acestei transparenţe a momentelor ei, ea este un nefericit aşa-zis *„suflet frumos"* care pîlpîie în sine şi dispare ca un abur fără formă ce se risipeşte în aer" [1]. Este semnificativ că în marea sa

[1] G. W. F. Hegel, *Fenomenologia spiritului*, trad. Virgil Bogdan, Bucureşti, Edit. Academiei, p. 371—372.

Scanned with OKEN Scanner

Estetică Lukács va preceda critica sa la adresa tendințelor de „estetizare a vieții" de o evocare a paginilor lui Hegel consacrate „sufletului frumos". Critica timidă și încă voalată din eseurile de tinerețe față de „panpoetismul" lui Novalis, și față de estetism ca formă de viață la Kierkegaard, o vom regăsi, amplificată și radicalizată, în secțiunea intitulată „Zwischen Ethik und Ästhetik" din capitolul „Probleme ale frumosului natural" al *Esteticii*. Reproșul fundamental formulat de Lukács împotriva „idealismului magic" al lui Novalis este cît se poate de tipic pentru concepția sa finală asupra raporturilor dintre subiect și obiect ; prelungind critica hegeliană a „sufletului frumos", Lukács arăta că voința romanticilor de a trăi viața direct după normele subiectivității estetice, ascundea în ea, de fapt, refuzul lor de a ține seama de densitatea și de substanțialitatea realității și de imperativele ei obiective : „Romanticilor le lipsește pur și simplu curajul, energia, capacitatea pentru soluții ale vieții de tipul lui Lothario sau ale Nataliei" (cele două personaje exemplare ale romanului lui Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, care „iau în piept" realitatea, dominînd-o pe calea multiplelor mediații și „compromisuri", situîndu-se astfel la antipodul personajelor romantice de tipul Mignon sau al cîntărețului la harpă, ironizate ușor de Goethe). Cît despre Kierkegaard, Lukács arăta în capitolul amintit mai sus din *Estetica* sa că, în fond, cu toată critica sa la adresa filozofiei romantice a vieții, el nu face decît să potențeze și să împingă la extrem în scrierile sale estetismul romantic. Concluzia lui Lukács despre Kierkegaard este în acest punct foarte severă : „Prin aceasta se află concentrate și dezvoltate în el toate motivele care au dus în epoca ulterioară a decadenței către o estetizare superficială a vieții și adeseori chiar către un cabotinaj infatuat".

Ceea ce ne interesează acum să subliniem, reîntorcîndu-ne la textele din *Die Seele und die Formen*, este că Lukács în-

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

sușI va semnala în *Estetica*, nu fără un secret orgoliu, prezența în eseurile sale de tinerețe a unei tendințe critice față de principiul estetizării vieții. Interesul evident al scurtei trimiteri retrospective din *Estetica* stă în sugestia cu privire la prezența unei orientări anti-impresioniste și anti-estetiste chiar de la începuturile activității sale, într-o perioadă în care estetismul și impresionismul făceau epocă : „Oricît de naivă și de stîngace apare din perspectiva actuală această critică (este vorba de critica împotriva principiului esteticizării vieții din eseurile despre Novalis și Kierkegaard n.n.) ea are față de contemporanii ei meritul că în ambele cazuri stătea pe primul plan eșecul necesar al unei asemenea tendințe, în timp ce Rudolf Kassner, pe atunci foarte admirat de mine, putea încă să scrie în eseul său despre Kierkegaard la care se referă direct al meu, că Kierkegaard și-a poetizat viața sa..." [1].

*

Poate părea surprinzător că Lukács trata, în prima sa lucrare importantă, cu egală comprehensiune, figuri literare atît de diferite ca Theodor Storm și Stefan George. Nici o punte de legătură nu pare să existe între eseul intitulat *Bürgerlichkeit und l'art pour l'art (Spiritul burghez și arta pentru artă)*, consacrat lui Storm, și cel dedicat lui Stefan George : *Noua solitudine și lirica ei*. Ce ar putea să apropie poezia delicată și tandră a vechii vieți burgheze din Holsteinul lui Theodor Storm de aristocratismul și de solitudinea orgolioasă a creației lui Stefan George ? Adevărul este că ne găsim în fața a două ipostaze profund deosebite ale aceleiași probleme-cheie, generatoare și inspiratoare a majorității eseurilor din *Die Seele und die Formen* : relația, de-

[1] *Ästhetik*, vol. II, p. 594 și 596.

venită tot mai tragică, dintre artă și viață, dintre creația artistului modern și problematica vieții burgheze.

Eseul despre Theodor Storm, care a trezit entuziasmul semnificativ al lui Thomas Mann, este printre cele mai simptomatice nu numai pentru perioada tinereții lui Lukács, ci și pentru orientarea sa viitoare, și chiar pentru întreaga sa *forma mentis*. Lukács efectuează o serie de apropieri revelatoare între stilul de viață al vechii burghezii reprezentate de Theodor Storm sau de Conrad Ferdinand Meyer și cultul artei pentru artă al esteților germani. Interesul studiului stă în finețea apropierilor dintre cultul ordinii și al regularității specifice vechiului mod de viață burghez și cultul perfecțiunii artizanale al esteților de tipul lui Th. Storm. Spiritul burghez în sensul lui originar însemna travaliu realizat cu maximă exigență și scrupul. Satisfacția sau plăcerea imediată erau sacrificate în favoarea activității înfăptuite cu o conștiinciozitate și cu un devotament absolut : „Pentru adevăratul burghez, profesiunea sa burgheză nu e ocupație, ci formă de viață, ceva care, pentru a ne exprima astfel, *independent de conținut*, determină cadența, ritmul, conturul, într-un cuvînt *stilul de viață*“ [1]. Lukács demonstrează că pentru esteții germani de tipul lui Theodor Storm cultul *artei pentru artă*, al operei ca realitate auto-suficientă și desăvîrșit închegată, nu era decît o prelungire directă și organică a stilului de viață definit mai sus. Osmoza se făcea firesc și apropierea atît de paradoxală : *spirit burghez* și *artă pentru artă*, devine un proces normal. Ceea ce merită însă să subliniem aici mai ales este rolul decisiv pe care îl joacă *etica* în cristalizarea stilului de viață burghez și a variantei germanice a estetismului, atît de fin definite de Lukács. Dominarea oricăror porniri pur hedoniste, reprimarea oricărei dezordini a instinctelor și a senzațiilor, instaurarea unui

[1] *Die Seele und die Formen*, ed. 1971, p. 84 (subl. ns.).

Scanned with OKEN Scanner

stil de viață rigorist, bazat pe echilibru și pe integritate, sînt atribute constitutive ale formei de viață burgheze în sensul ei originar (apropiat de cel formulat de Max Weber în celebra sa lucrare *Der Protestantismus und die Ethik des Kapitalismus*). Definiția oferită de tînărul Lukács este cît se poate de expresivă și ea lasă să se ghicească o direcție semnificativă a propriei sale orientări spirituale: „Profesiunea burgheză ca formă de existență înseamnă înainte de toate primatul eticii în viață; înseamnă că viața va fi dominată de ceea ce se repetă sistematic, regulat, de ceea ce trebuie să se repete în mod necesar, de ceea ce trebuie făcut fără a se ține seama de plăcere sau de neplăcere. Cu alte cuvinte, dominația ordinei asupra stării de suflet *(Stimmung)*, a durabilului asupra momentanului, a travaliului liniștit asupra genialității nutrite de senzații" [1].

Lukács punea în lumină, cu vizibilă simpatie, unitatea dintre universul moral al lumii evocate de Theodor Storm și structura estetică armonioasă a operei sale lirice și nuvelistice. Atenția criticului se concentra asupra faptului că întemeierea spontană pe o tablă de valori morale sigure îi îngăduia artistului să stabilească un circuit firesc între artă și viață. Etica datoriei, cultivată cu o fermitate neclintită de eroii lui Storm, stă și la baza *credo*-ului artistic al poetului și nuvelistului. Este evident că ceea ce determină atracția și comprehensiunea tînărului Lukács pentru o asemenea sinteză specifică între o etică rigoristă și cultul perfecțiunii artistice era tocmai spontaneitatea și ingenuitatea raportului dintre artă și stilul de viață, absența acelei tensiuni tragice între caracterul a-poetic și amorf al realității și setea de perfecțiune a artistului, care stă la baza numeroaselor tragedii ale artistului modern. Direcția către care se îndrepta interesul criticului apărea clar chiar din introdu-

[1] *Ibidem*, p. 84—85.

Scanned with OKEN Scanner

cerea eseului : „Că arta ar fi un lucru închegat în sine, şi care ascultă numai de propriile ei legi nu era vreo urmare a unei violente evaziuni din viaţă, ci era considerat ca un fapt natural, aşa cum orice travaliu înfăptuit cu seriozitate era valabil prin sine însuşi". Toate liniile portretului lui Storm converg către imaginea unuia dintre ultimii reprezentanţi ai tipului de artist „organic", non-problematic, cu fibra morală intactă : „În existenţa sa nu a fost niciodată ceva problematic. A fost asaltat de cele mai mari suferinţe, care păreau a voi să-l distrugă, totuşi a existat totdeauna ceva solid pentru a rezista..." ; pentru eroii lui Storm, „etica e o funcţiune la fel de vitală ca şi respiraţia... Astfel în viaţă cel mai rău lucru se întîmplă cînd puterea irezistibilă a împrejurărilor constrînge omul să indeplinească o acţiune pe care sentimentul său etic şi sistemul său de valori o condamnă cu o siguranţă absolută".

Cultul *artei pentru artă* devenea la un asemenea artist doar o altă faţă a eticii datoriei. Tînărul Lukács dezvăluia în acelaşi timp clar rădăcinile istorice-sociale ale creaţiei lui Storm, Keller sau Conrad Ferdinand Mayer : ei erau ultimii reprezentanţi în literatură ai „spiritului burghez" integru, nealterat încă de disoluţia morală a burgheziei moderne. Lukács va păstra mai tîrziu aproape intactă judecata sa asupra acestor scriitori, amintind în lucrarea *Skizze einer Geschichte der neueren deutschen Literatur* (1945) că perpetuarea autenticului realism în Germania celei de-a doua jumătăţi a secolului al XIX-lea era posibilă doar la scriitori care şi geografic erau „figuri izolate" (Storm aparţinea ţinutului Holstein iar C. F. Meyer era elveţian). Eseul de tinereţe punea accentul pe fuziunea dintre rectitudinea morală şi echilibrul formei : atmosfera nuvelelor lui Storm era pusă în paralelă cu cea a interioarelor de vechi stil olandez (cu sublinierea că atmosfera ingenuu fericită a acestora din urmă era înlocuită cu o poezie resemnată) şi era evocată

Scanned with OKEN Scanner

linia de unire dintre pictura unui Leibl şi cea a lui Holbein, în timp ce prerafaeliţii englezi, cu toate nostalgiile lor, rămăseseră cu totul departe de pictorii florentini.

Opoziţia dintre estetismul lui Flaubert şi cultul artei pentru artă la artiştii germani de tipul lui Theodor Storm, sugerată clar în eseul de tinereţe al lui Lukács, era cea care va trezi mai ales interesul şi entuziasmul lui Thomas Mann. Estetismul lui Flaubert s-a născut ca o replică la platitudinea şi la prozaismul vieţii burgheze curente, ca un act de „asceză" în raport cu un asemenea tip de existenţă şi ca o expresie a voinţei de refugiu în absolutul artei. Cultul artei la esteţii germani se afla însă, după cum demonstrase Lukács, într-o armonie *nesilită* cu tipul lor de existenţă burgheză. Perfecţiunea artizanală era la Flaubert obiectul unei năzuinţe „sentimentale" (în sensul schillerian al cuvîntului), al unei lupte acerbe cu o materie rebelă, în timp ce la Storm, Keller şi Fontane, autor de balade, ea ar fi avut atributul *ingenuităţii*. Tensiunea acută dintre cultul artei şi modul de viaţă burghez, atît de caracteristică pentru Flaubert, nu există încă la esteţii germani.

Thomas Mann avea, aşadar, deplină dreptate, vorbind în introducerea capitolului „Bürgerlichkeit" din lucrarea sa *Consideraţiile unui apolitic* (1918) despre „frumoasa, adînca operă a tînărului eseist... Georg von Lukács intitulată *Die Seele und die Formen*", să descopere o afinitate între studiul despre Theodor Storm şi spiritul propriei sale creaţii. Entuziasmul lui Thomas Mann era dictat de ideea preeminenţei *eticului* în *forma mentis* a artiştilor germani analizaţi de Lukács, de firescul fuziunii, aparent paradoxale, între spiritul burghez şi cultul perfecţiunii artistice, la scriitori ca Storm sau C. F. Meyer. „Aceasta este admirabil — extrem de fin şi de adevărat!", exclama el după rezumarea ideilor lui Lukács. Atenţia sa era captivată de opoziţia dintre „estetismul monahal" al scriitorilor de tipul lui Flaubert şi va-

Scanned with OKEN Scanner

rianta specific germanică a estetismului. Ideea lui Flaubert că viața trebuie jugulată și reprimată pentru a face să triumfe arta, că adevărata creație implică asceza și abstragerea din viață („L'homme n'est rien, l'oeuvre est tout"), nu era deloc împărtășită de Th. Mann. Sensul etic al travaliului artistic era pentru el un adevăr cardinal. Omogeneitatea între artă ca o formă a echilibrului existențial și celelalte forme ale travaliului uman, subliniată de Lukács ca un atribut al artiștilor de tipul lui Storm, era o idee îmbrățișată cu fervoare de autorul lui *Tonio Kröger*. Pornind de la considerațiile lui Lukács, Thomas Mann își formula astfel propria sa profesiune de credință : „În realitate, «arta» este doar un mijloc pentru a împlini sub raport etic viața mea. «Opera» mea — *sit venia verbo* — nu este produsul, sensul și scopul unei negații ascetic-orgiastice a vieții, ci o formă de manifestare etică a vieții mele înseși... Nu viața este un mijloc pentru atingerea unui ideal al desăvîrșirii estetice, ci travaliul este un simbol etic al vieții". Thomas Mann era, așadar, cu totul îndreptățit să-și revendice dreptul nu numai de a lăuda în termeni superlativi eseul lui Lukács, dar „să se și recunoască" în el ; după cum avea deplină dreptate să scrie : „Auf sein Wissen, zu dem wir durch unser Sein mit verholfen, haben wir ohne Zweifel ein besonderes Anrecht" („Asupra științei sale, la care prin existența noastră am contribuit, avem fără îndoială un drept special").

Este, într-adevăr, semnificativ că Lukács însuși va mărturisi mai tîrziu, în prefața din 1948 la lucrarea sa despre Thomas Mann, vorbind despre începuturile sale : „Problema «Tonio-Kröger» (împreună cu *Epilogul* lui Ibsen) au determinat în mod central motivele cele mai importante ale producției mele de tinerețe". Drama artistului care trăiește sentimentul eterogeneității silnice dintre artă și viață și năzuința lui adîncă de a redobîndi contactul cu viața erau temele celebrei nuvele a lui Thomas Mann. Concluzia ei, cu

Scanned with OKEN Scanner

atitudinea polemică a eroului (și a autorului însuși), împotriva tipului de artist demonic și genialoid, care disprețuiește cu gesturi excentrice platitudinea vieții semenilor săi, a influențat în mod cert și spiritul eseului lui Lukács dedicat lui Theodor Storm. Tonio Kröger recunoaște în scrisoarea sa către pictorița Lisaveta Ivanovna că el este într-adevăr un „burghez rătăcit" în artă, cum îl calificase ea însăși : „...Mă întreb dacă îți dădeai seama cît de bine nimerișeși adevărul, cît de mult «burghezismul» meu și dragostea mea pentru «viață» sînt unul și același lucru". Thomas Mann se distanța critic simultan de estetismul genialoid și de cultul vieții anarhice și orgiastice. Portretul făcut de Lukács tipului de artist la care cultul artei fuziona armonios cu rigorismul etic trezea așadar în mod explicabil consensul său entuziast. Principiul unității eticului și esteticului (chiar cu primatul eticului !) era călduros îmbrățișat de Thomas Mann. Înrudirea considerațiilor lui Lukács cu spiritul operelor sale era evidentă. Dilema artistului suspendat între două lumi („Voi artiștii îmi spuneți — burghez —, iar burghezii sînt ispitiți să mă aresteze...", îi scrie Tonio Kröger prietenei sale) impregnează întreaga problematică a eseurilor din *Die Seele und die Formen*. Prelungind considerațiile lui Lukács din eseul despre Storm, Th. Mann putea să revendice intenția sa ironică față de aspirațiile *inițiale* ale eroului său, Tonio Kröger, de a-și jertfi viața pentru artă, de a muri „pentru a putea fi cu totul un creator" ; el putea deopotrivă, în același context, să se distanțeze categoric de „anahoretismul" lui Flaubert și cu atît mai mult de „insuportabila fanfaronadă" estetizantă a lui D'Annunzio. Toate acestea nu împiedicau însă ca, prin forța împrejurărilor social-istorice, mult năzuita redobîndire a contactului organic dintre artă și viață să capete un caracter tot mai problematic (nuvela *Tonio Kröger* era ea însăși o ilustrare a dramei artistului în fața imposibilității de a redobîndi un asemenea contact).

Scanned with OKEN Scanner

Consubstanţialitatea de preocupări la Thomas Mann din prima sa fază de creaţie şi la tînărul Lukács, reciproc recunoscută (Lukács va vorbi mai tîrziu, în prefaţa la lucrarea *Thomas Mann*, despre „intima apropiere spirituală", „(die) intime geistige Nähe", dintre ei doi în această perioadă), ne îngăduie să aruncăm o privire mai clară asupra substructurii moral-spirituale a eseurilor din *Die Seele und die Formen*. Criza artistului în faţa unei realităţi devenite tot mai amorfe şi mai prozaice nu era decît un aspect al unei crize spirituale mai generale. Lukács îl va numi mai tîrziu, în eseul *Auf der Suche nach dem Bürger* din volumul despre Thomas Mann, pe Thomas Buddenbrook, eroul principal al romanului *Casa Buddenbrook*, „fratele de suflet" al lui Tonio Kröger. Criza valorilor morale integre ale vechii burghezii patriciene, reprezentate de familia Buddenbrook, în faţa ascensiunii implacabile a noii burghezii egoiste şi lipsite de scrupule (reprezentată în roman de familia Hagenströmilor) s-ar fi aflat astfel într-un paralelism semnificativ cu sentimentul dureros de înstrăinare al artiştilor autentici de tipul lui Tonio Kröger în faţa non-spiritualităţii vieţii burgheze. Singurătatea silită a artistului în mijlocul ascensiunii progresive a unui asemenea tip de existenţă şi aspiraţia lui arzătoare de a-şi menţine echilibrul moral şi estetic erau condiţia socială a lui Tonio Kröger. Tensiunea perpetuă, postulată de eseurile lui Lukács, între viaţa empirică, stigmatizată mereu cu epitetul negativităţii, şi viaţa *esenţială (das lebendige Leben)*, încorporată în absolutul creaţiei artistice, nu era oare un ecou direct al unei asemenea condiţii existenţiale a artei ?

Cînd viaţa reală pare a-şi fi pierdut „imanenţa sensului", artistul îşi caută punctul de sprijin în muzica purei interiorităţi şi în pura productivitate a spiritului. Eseul lui Lukács despre Stefan George înfăţişa tocmai o asemenea ipostază a artistului modern.

Scanned with OKEN Scanner

Eterogeneitatea radicală între viața curentă și spiritul poeziei moderne era perspectiva din care Lukács analiza poezia lui Stefan George în eseul său de tinerețe (1908). Chiar de la primele cuvinte, accentele erau puse pe atributele ei „aristocratice", pe „impasibilitate" și pe „răceală" : „Legenda impasibilității ! Nimeni nu i se sustrage dintre cei care nu vor să ia parte la micile bucurii și la minusculele dureri ale Oricui *(des Jedermanns)*, care nu este înclinat să se pună pe piața oricărui orășel pentru a-și oferi ajutorul său în soluționarea tuturor problemelor neliniștitoare...". Nu puține dintre comentariile recente dedicate operei lui Lukács au apăsat energic asupra contradicției dintre spiritul plin de comprehensiune al eseului de tinerețe dedicat lui Stefan George și poziția criticului în opera sa de maturitate. Nu este cîtuși de puțin în intenția noastră să tăgăduim faptul evident al unei evoluții categorice a preferințelor literare de-a lungul etapelor succesive din opera lui Lukács (evoluție care înseamnă totuși altceva decît o brutală contradicție). O cercetare atentă a textelor este însă de natură să arate că judecățile formulate în eseul de tinerețe pot fi regăsite chiar în scrierea unde poziția critică a maturului Lukács față de evoluția poeziei lui Stefan George se afirmă în termenii cei mai drastici : *Schița unei istorii a literaturii germane noi* (1945). Admirația față de prima fază a poeziei lui Stefan George (cea din volumele *Das Jahr der Seele* și *Der Teppich des Lebens*, singura la care se putea referi eseul de tinerețe) s-a păstrat pînă la un punct și în opera sa de maturitate, chiar dacă marxistul Lukács va distribui acum altfel accentele și chiar dacă încadrarea social-istorică va fi acum mult mai riguroasă. Ceea ce am dori să subliniem este că receptivitatea extremă față de poezia lui Stefan George și acuitatea caracterizărilor critice apar profund revelatoare pentru întreaga conformație spirituală a lui Lukács din perioada cînd redacta eseurile cuprinse în *Die Seele und die*

Scanned with OKEN Scanner

Formen. Insignifianța vieții exterioare și refugiul în pura interioritate, epurarea poeziei de orice aluzie la contingențele empirice și ascensiunea către solitudinile tot mai rarefiate și mai sublime, „castitatea" și cultul clipelor rare de beatitudine, în care se aude doar muzica transcendentă a sufletelor, erau atribute ale poeziei lui Stefan George fixate cu o mînă sigură de critic. Poezia clasică își primea impulsurile ei „din afară" *(von aussen)*, după expresia lui Goethe ; pe fondul indiferenței voite față de tot ceea ce este exterioritate, poezia lui Stefan George, arată Lukács, își construiește din sine propriile ei determinări.

Autorul capitolului „Lirica reprezentativă a epocii wilhelmiene" din *Schiță a unei istorii a literaturii germane noi* va arăta mai tîrziu că stările de spirit ale versurilor lui George erau cele ale unor oameni „care s-au îndepărtat în mod premeditat de viața societății, care nu mai neagă societatea, căci în fața trăirii eului lor ea alunecă în neant și nu mai este vizibilă nici măcar ca orizont". Poezia lui George îi apare lui Lukács ca „o insulă bine protejată în fața exteriorității, o insulă unde nu mai poate fi văzut nici un țărm al prozei burgheze".

Hiatusul iremediabil dintre interioritate și exterioritate este subtextul caracterizării poeziei lui Stefan George și în eseul din *Die Seele und die Formen.* „Omul cîntecelor lui George (dacă se vrea, poetul sau, mai exact, omul căruia par să-i corespundă conținuturile acestor versuri) este un om solitar, smuls din orice legătură socială", scria tînărul Lukács. Viața exterioară, obiectivă (socială) pare a purta pretutindeni sigiliul inesențialității și al inautenticității. Suprafața de contact a indivizilor poartă pretutindeni amprenta înstrăinării. Nu este o întîmplare că Lukács va stabili o analogie strînsă între spiritul poeziei lui Stefan George și cel al „dramelor intime" și al „nuvelelor lirice" contemporane cu el. Neantului vieții obiective îi corespunde regre-

Scanned with OKEN Scanner

siunea autenticității în sfera purei interiorități, în zona mișcărilor sufletești ascunse, aproape imperceptibile. Lukács compara atmosfera poeziilor lui George cu cea a dramelor contemporane, în care dialogurile despre lucruri superflue, secundare, aproape indiferente, sînt întrerupte subit, pentru o clipă, de muzica dorințelor celor mai profunde ale sufletului, dispărută însă imediat pentru a face loc așteptării nervoase a reapariției ei. Poezia lui Stefan George ar fi poezia acestor clipe unice. Criticul amintea că operele dramatice contemporane, cu personaje care „se urăsc, se distrug reciproc, se ucid", sfîrșesc în atmosfera unei „Golgote de mare dezolare", unde răsună deasupra abisurilor îndepărtate „bătaia clopotului care vorbește *despre eterna solidaritate, despre eterna înstrăinare* (subl. ns.)..."

Acesta ar fi fost și cadrul real al atmosferei de nobilă resemnare și tragică melancolie din versurile lui George. Lukács stabilea la un moment dat o legătură între atmosfera lor tragică și drama eroului din ultima piesă a lui Ibsen, sculptorul Rubek. Sentimentul dureroasei înstrăinări dintre artă și viață era tema și a celebrului „epilog" al lui Ibsen, piesa *Cînd noi morții vom reînvia.* Abstragerea din viață, sacrificarea tuturor pornirilor vitale, îi apăruseră lui Rubek ca imperative pentru crearea capodoperei sale; sufletul frumoasei Irene, cea care îi servise drept model pentru sculptura *Ziua Reșurecției,* fusese îngropat în blocul de marmoră, iar ființa ei vie sacrificată pentru actul pur al creației; cînd sculptorul, devenit celebru, încearcă plin de remușcări să redobîndească contactul cu viața adevărată, este prea tîrziu, și cei doi protagoniști ai dramei dispar înghițiți de o avalanșă. Georg Lukács va aminti în cîteva rînduri de-a lungul activității sale critice epilogul lui Ibsen ca pe o operă cu o valoare simbolică pentru condiția artistului modern. Pe fundalul unei vieți invadate de prozaismul burghez, desprinderea de viață, pînă la stabilirea unei eterogeneități radicale,

Scanned with OKEN Scanner

devine aproape o fatalitate pentru artist. Eseul despre Stefan George din *Die Seele und die Formen* vorbea despre tragediile din lirica lui George ca fiind „tragediile profesorului Rubek, dar nu declarate" : „Astăzi soarta fiecăruia este generalizată în sensul în care este generală soarta lui Rubek — distanțarea de viață —; tragica dilemă a artei și a vieții este pusă de o mie de ori, clipă de clipă, tuturor ființelor vii". Sînt cuvinte profund semnificative, mai ales dacă ne amintim mărturia de mai tîrziu, din prefața la volumul *Thomas Mann* (1948), că *epilogul* lui Ibsen, alături de *Tonio Kröger,* au fost operele decisive pentru întreaga sa producție de tinerețe. Distanțarea de viață și abstragerea din viață îi apăreau tînărului Lukács ca o fatalitate tragică a condiției artistului modern. Fără îndoială și în faza operei sale mature Georg Lukács va manifesta o egală comprehensiune pentru tragediile legate de condiția artistului modern, în genul celor evocate de Ibsen prin destinul sculptorului Rubek. Simpatia sa se va îndrepta însă atunci către tipul de scriitor care luptă cu obstinație pentru depășirea unei asemenea condiții a singurătății silite, pentru restabilirea unui echilibru între artă și viața reală, de la Goethe la Thomas Mann. Eseul din 1940 intitulat *Volkstribun oder Bürokrat? (Tribun al poporului sau birocrat?)* cuprinde o interesantă tentativă de circumscriere și de relativizare social-istorică a condiției artistului modern, personificate în epilogul lui Ibsen sau în mărturiile lui Flaubert ; autonomizarea radicală a artei în raport cu viața, pînă la suprimarea punților dintre ele, este pentru maturul Lukács un fenomen specific societății burgheze tardive, un asemenea proces fiind, de pildă, de neconceput în cazul marilor artiști ai Renașterii de tipul lui Raffael sau Tizian [1].

[1] *Karl Marx und Friedrich Engels als Literaturhistoriker,* Aufbau, 1952, p. 150 și urm.

Scanned with OKEN Scanner

Glacialitatea și aristocratismul poeziei lui Stefan George îi apăreau tînărului Lukács ca o ipostază firească, deși extremă, a condiției artistului modern. Trebuie totuși să remarcăm că ceea ce prețuia mai presus de toate autorul eseului din *Die Seele und die Formen* la poetul german nu era atît „aristocratismul interiorității" (spre a utiliza o formulă a sa ulterioară), cît atitudinea de calm suveran și de nobilă demnitate în fața spectacolului vieții : „În lirica lui George aproape că nu sînt plînsete : ea privește în fața vieții cu calm, poate resemnată, dar totdeauna cutezătoare, totdeauna cu capul sus". Accentul în prețuirea înaltă a poeziei lui Stefan George era pus, așadar, nu atît pe figura „estetului" George, cît pe *ținuta morală* implicată de versurile sale. Finalul eseului cuprinde afirmația culminantă că în versurile lui George se putea descifra sunetul acordurilor finale din existența „oamenilor celor mai buni de astăzi". Este cît se poate de interesant să menționăm figurile către care se îndrepta fervoarea tînărului Lukács și în care descoperea o analogie cu „atitudinea" din versurile lui Stefan George : erau amintite succesiv privirea lui Cezar, eroul piesei lui Bernard Shaw, în fața vieții, gesturile cu care se încheiau dramele *Michael Kramer* și *Florian Geyer* ale lui Gerhart Hauptmann și mai ales simbolica „strîngere de mînă" dintre Allmers și Rita, în finalul piesei *Micul Eyolf* de Ibsen. Oricît de eterogene sînt în fapt toate aceste personaje literare, se poate totuși stabili o legătură unificatoare în sensul intenționat de Lukács. Cezar al lui Bernard Shaw privește tot timpul viața cu o înțelepciune transcendentă contingențelor și imediatului, încercînd să impună și celorlalți legea unei asemenea perspective asupra lucrurilor ; conformația inteligenței sale superioare se izbește mereu de egoismul orb al celor din jur ; metamorfoza Cleopatrei sub influența sa nu va putea fi atît de desăvîrșită încît să-l scutească de o lecție brutală ; forța sa stă însă tocmai în absența iluziilor cu

Scanned with OKEN Scanner

privire la dialectica vieţii, în resemnarea superioară cu care acceptă existenţa unei perpetue distanţe dintre aspiraţii şi realitate şi mai ales în detaşarea suverană cu care inteligenţa sa mediatoare se ridică deasupra contradicţiilor existenţei. Pictorul Michael Kramer, eroul piesei cu acelaşi titlu a lui Gerhart Hauptmann, are o asemănătoare atitudine ascetic-virilă în faţa vieţii ; încercările grele prin care trece (moartea prin sinucidere a fiului său Arnold) nu clatină rigorismul său moral, ci determină o intensificare a interogaţiilor asupra unui sens ultim al existenţei. „Strîngerea de mînă" dintre Allmers şi Rita în finalul piesei *Micul Eyolf* de Ibsen devine simbolul non-resemnării lor în faţa inextricabilelor contradicţii ale vieţii şi al voinţei extreme de a le învinge printr-o radicală conversiune interioară. Elogiul tînărului Lukács la adresa poeziei iniţiale a lui Stefan George mergea, aşadar, către o „atitudine morală" analoagă cu cele descrise mai sus : atitudinea stoică, nobilă, „studiată", în faţa spectacolului negativ al vieţii, despărţirea „cu inima în bucăţi, dar cu o ţinută dreaptă", de un asemenea tip de existenţă.

*

Arta şi etica erau pentru tînărul autor al volumului *Die Seele und die Formen* singurele puncte de sprijin solide. Viaţa reală, empirică, apare adeseori descrisă ca o zonă a relativităţii, a confuziei şi a inesenţialităţii. „Viaţa adevărată este totdeauna non-reală (unwirklich), totdeauna imposibilă pentru empiria vieţii." Antidotul faţă de iregularitatea şi anarhia vieţii curente îl descoperea tînărul Lukács în cultul *formei*. Plăsmuirea formelor devenea un simbol al ordinii şi necesităţii în mijlocul unei existenţe definite ca o „anarhie a clarobscurului". Este desigur aici rădăcina caracterizărilor primei perioade a scrisului lui Lukács ca o epocă a „estetismului". Horst Althaus, autorul volumului *Georg Lukács oder*

Scanned with OKEN Scanner

Bürgerlichkeit als Vorschule der Ästhetik (tipărit în 1962 de Editura „Francke" din Berna), vorbește la un moment dat de prima perioadă a activității lui Lukács ca fiind cea a „estetismului heidelberghez", și chiar unul dintre cei mai pătrunzători comentatori ai tînărului Lukács, italianul Alberto Asor Rosa, nu ezită să califice *Die Seele und die Formen* drept o „carte estetizantă". Autorul studiului *Tînărul Lukács — teoretician al artei burgheze,* publicat inițial în primul număr al revistei „Contropiano" (1968) și reprodus recent în traducere germană de revista vest-berlineză „Alternative" (nr. 67/68), adaugă însă imediat că nimic nu era mai departe de intenția cărții *Die Seele und die Formen* decît să ofere un impuls unei estetici formaliste. Alberto Asor Rosa a atras în acest sens cel dintîi atenția asupra semnificației particulare a unuia dintre eseurile foarte puțin discutate pînă acum : cel despre Beer-Hofmann. Lumea nuvelelor și pieselor lui Beer-Hofmann era analoagă cu cea a contemporanilor săi Arthur Schnitzler și Hugo von Hofmannsthal. Tragediile eroilor săi erau definite de Lukács ca asemănătoare cu cele din scrierile celorlalți doi reprezentanți ai estetismului vienez de la sfîrșitul secolului trecut și începutul secolului nostru. Anatol al lui Arthur Schnitzler sau Claudio al lui Hofmannsthal erau figuri tipice ale estetului hedonist, care aruncă mereu vălul reveriei și al visului peste proza vieții și este perpetuu dezamăgit de eșecul nobilelor și frivolelor sale iluzii *plaisir*-iste. Cultul „clipelor frumoase", pe fondul evanescenței lor iremediabile, era atitudinea tipică a estetului vienez. Eseul lui Lukács punea însă accentul pe o serie de trăsături distinctive ale lumii lui Beer-Hofmann. Observațiile sale lasă să se înțeleagă că Beer-Hofmann privea cu mai multă gravitate și seriozitate problema raporturilor dintre aspirații și realitate. „În eseții săi nu există nici umbră de «literatură» ; lumea care există numai pentru ei nu a fost creată de extazele izolatoare ale propriei lor arte și nici de cele ale artei altora,

Scanned with OKEN Scanner

ci de bogăția năvalnică a marii vieți și de greutatea mereu aurită a fiecărei clipe... ; pentru ei nu există nici renunțare sau resemnare. În viața lor ultrarafinată există și multă proaspătă naivitate, energie și profundă năzuință pentru esența lucrurilor...". Contactul cu viața îi zguduie adînc, dar nu îi anihilează, ci le intensifică existența ; viața lor devine „mai puțin senzitivă și mai puțin rafinată, dar mai profundă și mai tragică". Alberto Asor Rosa are, așadar, dreptate să descifreze aici o tendință de distanțare critică față de estetismul lui Schnitzler sau Hofmannsthal. Tendința devine limpede cînd Lukács celebrează la Beer-Hofmann un sentiment mai grav al existenței, o „percepție profundă, religioasă" a conexiunii interumane. O asemenea reprezentare a vieții este numită de tînărul Lukács „drumul care duce dincolo de estetism" [1]. Contactul cu impresionismul și cu estetismul vienez de la începutul secolului, cu reprezentanții tipici ai *Jugendstil*-ului literar are, deci, rezultate nu lipsite de semnificație : rezerve clar perceptibile față de pseudo-tragediile esteților puri și simpatie pentru sentimentele încărcate de rezonanțe etice în fața vieții. Și aici Lukács se întîlnea cu o atitudine tipică a lui Thomas Mann din perioada nuvelelor sale de tinerețe : să ne amintim ironia clară cu care era tratată figura „estetului" Detlev Spinell în nuvela *Tristan* și la polul opus simpatia nedisimulată pentru conversiunea artistului spre viață din *Tonio Kröger*.

Este oare legitimă în asemenea condiții caracterizarea scrierii lui Lukács, *Die Seele und die Formen*, drept o „lucrare estetistă" ? Răspunsul nu-l putem dobîndi decît încercînd să elucidăm sensul pe care îl avea pentru tînărul Lukács cultul *formei*. Apologia *formei* este într-adevăr un leit-motiv al eseurilor din *Die Seele und die Formen*. Organizarea formală armonioasă a operelor de artă nu a fost însă niciodată pentru

[1] *Die Seele und die Formen*, p. 159—162.

Lukács produsul unei miraculoase stări de grație sau al purei mișcări imanente a spiritului estetic. Forma era pentru el rezultatul unui echilibru, deseori greu obținut, între reprezentările și tensiunile care se încrucișau în sufletul artistului. Relația dintre artist și viață capătă astfel o pondere decisivă pentru geneza formei autentice. Conceptul unei *esențe umane* (departe de a coincide totdeauna cu tipul de existență al omului) este o prezență latentă, dar dominatoare, de pe acum, în scrisul lui Lukács. O lectură atentă a primelor sale opere arată că orizontul lor era caracterul tot mai problematic al raportului dintre existența reală (empirică) a omului și existența lui *esențială*: non-coincidența dureroasă dintre cele două „tipuri" de existență crea pentru tînărul Lukács și caracterul tot mai problematic al *formei artistice*. Forma implică pentru el dizolvarea și suprimarea disonanțelor existenței (spre a utiliza o formulă a sa din *Teoria romanului*). Cînd mișcările sufletești își pierd accidentalitatea și dobîndesc sigiliul esențialității, cînd actele sufletului uman își pierd pura empiricitate și capătă aura *destinului*, cînd „suflet" și „destin" sînt aduse din nou într-o convergență ideală, se poate vorbi în mod propriu de *formă* în artă.

Subtextul tuturor considerațiilor sale era însă ideea că în epoca modernă s-a produs o mutație plină de consecințe în raport cu epoca antichității sau cu cea a evului mediu, o sciziune radicală între „existență" și „destin", între „aventură" și „împlinire", între „viață" și „esență". Apar încă în *Die Seele und die Formen* motive și idei pe care le vom găsi dezvoltate în *Teoria romanului*. Deplorarea faptului că viața reală și-a pierdut tot mai mult „imanența sensului", că seamănă tot mai mult cu o „imanență vidă", se conjugă cu ideea caracterului tot mai *problematic* al formei artistice. Forma nu poate exista fără „imanența sensului" și, în condițiile în care empiria a devenit un cîmp al haosului, confuziei și dezordinii, artistul este constrîns să lupte pentru

Scanned with OKEN Scanner

dobîndirea formei prin pura „productivitate a spiritului". Contrastul dintre fericitele epoci ale trecutului, cînd arta își găsea spontan punctul de sprijin în totalitatea armonioasă a existenței, și epoca prezentului, cînd artistul resimte tot mai dureros tensiunea dintre viața reală și exigențele artei, era formulat încă în unul din eseurile din *Die Seele und die Formen*: „Au fost timpuri — credem că au fost — cînd ceea ce noi numim astăzi formă, ceea ce căutăm cu febrilă luciditate, cufundîndu-ne în reci extazuri pentru a o distila ca unic reziduu din haosul schimbător, au fost timpuri în care ea nu era decît limbajul natural al revelației, strigătul care exploda neîmpiedicat, energia nemijlocită a mișcărilor palpitînde. Deoarece nu se ridica pe atunci întrebarea ce ar fi forma încă neseparată de materie și de viață, nu se știa că era altceva decît acestea, ea nefiind atunci decît modul cel mai simplu, calea cea mai scurtă pentru comprehensiunea reciprocă între două suflete la fel alcătuite, cel al poetului și cel al publicului. Astăzi și aceasta a devenit o problemă" [1]. Cultul *formei* era, așadar, tendința pozitivă opusă de tînărul Lukács haosului și anarhiei vieții imediate. Hiatusul dintre exterioritatea *empirică* și interioritatea *esențială* nu-și putea găsi o dezlegare ideală decît în plăsmuirea *formei*. Să ne amintim că încă textul dedicat lui Theodor Storm vorbea despre „isterica nostalgie a omului complicat pentru fericita epocă revolută cînd echilibrul dintre artă și viață se realiza în mod natural". *Sufletul* și *formele* erau cei doi termeni pozitivi ai investigațiilor tînărului Lukács pe fondul stigmatizării vieții empirice ca zonă a degradării și a inesențialității.

Eseul sub forma unui dialog între trei personaje despre romanul *Tristram Shandy* al lui Lawrence Sterne, intitulat *Bogăție, haos și forme*, cuprinde în acest sens cîteva idei car-

[1] Ibidem, p. 165—166.

Scanned with OKEN Scanner

dinale, adevărate anticipări ale esteticii de mai tîrziu. Cînd unul dintre personaje face elogiul truculenței inepuizabile a situațiilor și a personajelor din roman, dincolo de rigorile oricărui principiu de organizare, celălalt îi dă următoarele replici semnificative : „Operele lui Sterne sînt lipsite de formă, deoarece sînt extensibile la infinit ; forme infinite însă nu există... Eu neg că poate exista o etică a clipelor și neg că forma de viață pe care ai descris-o reprezintă o reală bogăție... Nu ! Haosul prin sine însuși nu este niciodată bogăție. Elementul creator de ordine își afundă rădăcinile lui primare în însuși terenul dezordinii, de aceea un suflet poate fi complet și prin aceasta bogat acolo unde coexistă cu egală intensitate haosul și disciplina, existența și abstracția, omul și destinul său, starea de suflet și etica. Numai dacă ele coexistă, dacă sînt integrate în fiecare clipă într-o unitate indivizibilă, vie, numai atunci omul este un om adevărat și opera sa o adevărată totalitate, simbol al universului“ [1]. Lukács folosea forma unui asemenea dialog convențional pentru a declanșa o polemică în jurul ideii unuia dintre personajele sale fictive că varietatea și polivalența, episodicitatea și impresionismul stărilor de spirit ar fi prin ele însele o calitate : adevărata bogăție a personalității — sună replica celuilalt personaj — implică o selecție și o ierarhie a posibilităților de existență, aptitudinea de a institui judecăți de valoare în pluralitatea impulsurilor și stărilor de spirit, într-un cuvînt *etica ar fi adevăratul principiu coagulant al sufletului și al formei.* Analogia dintre o asemenea poziție și cea a intransigentului moralist Gregers Werle, eroul piesei lui Ibsen *Rața sălbatică*, apare evocată chiar în cadrul dialogului. Ipocriziei și „minciunilor convenționale“ ale vieții burgheze curente eroul lui Ibsen le opunea rigorismul și puritatea morală a idealurilor vechii burghezii revoluționare. Desigur,

[1] *Ibidem*, p. 212—213.

Scanned with OKEN Scanner

finalul dialogului (îmbrățișarea tandră dintre tînăra fată și protagonistul liberei exuberanțe a vieții), poate fi interpretat ca o discretă ironie la adresa cultului „purității formelor" și ca o reabilitare a drepturilor spontaneității. Este însă limpede că, pe planul discuției teoretice, balanța simpatiei lui Lukács înclina către adversarul „episodicității" și „impresionismului", ca forme de viață, și către elogiul echilibrului dintre polivalența impulsurilor vitale și forța constrîngătoare a eticii.

*

Există în orientarea de ansamblu a scrierilor tînărului Lukács o dualitate de preocupări extrem de simptomatică pentru structura inițială a gîndirii sale. Lukács consacră prima sa lucrare importantă unei tentative de explicare sociologică a dramei moderne în comparație cu drama antică sau shakespeariană, arătîndu-se, așadar, înclinat să descopere în structura socială a unei epoci cheia pentru a înțelege morfologia și structura operelor literare ; dar, pe de altă parte, exaltă, în textul care deschide culegerea sa de eseuri *Die Seele und die Formen,* critica drept o formă de *creației artistică,* liberă de rigorile și de constrîngerile „științei" și destinată a exprima personalitatea autonomă a interpretului. Era ca și cum printr-o asemenea orientare divergentă a preocupărilor sale, Lukács ar fi recunoscut că explicația sociologică a literaturii, cu metode obiective, este departe de a epuiza comprehensiunea veritabilă a operelor, iar substanța vitală a lor nu ar fi accesibilă, în viziunea sa de atunci, decît unui soi de „intuiție genială" *(geniale Anschauung),* de tipul celei preconizate de Dilthey. Criticul autentic nu era cel care măsura opera cu un „metru obiectiv, exterior", ci cel care pleca de la ea pentru a-i insufla „viață" prin intermediul propriului său *spirit vital* : critica era considerată în *Die*

Scanned with OKEN Scanner

Seele und die Formen un gen artistic, iar criticul un „creator". Sociologismul din lucrarea de debut *Istoria dezvoltării dramei moderne* și subiectivismul de inspirație diltheyană, din textul care deschidea prima sa lucrare celebră, coexistau contradictoriu în operele inițiale ale tînărului Lukács.

O dualitate asemănătoare ne întîmpină și dacă punem în comparație orientarea capitolelor despre *Sociologia dramei moderne* din prima sa lucrare cu cea a eseului final din *Die Seele und die Formen*, intitulat *Metafizica tragediei*. Dacă cele dintîi urmăresc modificarea conflictelor dramatice și tragice ca un reflex al transformărilor din struotura vieții sociale, eseul despre *Metafizica tragediei* tinde, dimpotrivă, să descopere secretul *formei tragice* într-un plan absolut, extra-istoric. Sociologismul din capitolele amintite este aici contrabalansat de o analiză apropiată mai curînd de un punct de vedere transcendental sau fenomenologic. Viața empirică (inclusiv istoria) apar descalificate, ca lipsite de relevanță, tragedia fiind definită tocmai ca o auto-despuiere a spiritului de orice temporalitate istorică ; forma tragică s-ar constitui printr-o purificare a spiritului de anarhia și de contingența empiriei, iar raționalitatea ei ar fi una „mistică". Orientarea către o „sociologie a literaturii" și o concepție „mistică" asupra naturii artei par poziții situate într-un antagonism structural. Este extrem de semnificativ că atunci cînd va publica, în revista „Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik" (1914), cîteva fragmente masive din lucrarea sa despre istoria dramei moderne, scrisă în 1909 și apărută la Budapesta, Lukács va preceda textul de o introducere, în care va ține să se distanțeze critic el însuși de orientarea „sociologică" a primei sale lucrări. Lukács își reproșa la numai cîțiva ani de la publicarea scrierii sale consacrate istoriei dramei de a fi dizolvat prea mult aspectul estetic propriu-zis al operelor în aspectul lor sociologic și de a fi escamotat în structura lor estetică conținutul lor decisiv, „das über alles Soziologische

Scanned with OKEN Scanner

Hinausweisende" (care transcende tot ceea ce este sociologic). Este revelator că textul acestei note introductive, scrisă în 1914, trimitea explicit la eseul din *Die Seele und die Formen* despre *Metafizica tragediei*, ca la un text care ar exprima auto-corectarea punctului de vedere unilateral, istoric-sociologic, din prima lucrare şi ar situa în centrul atenţiei tragedia ca o structură estetică deplin autonomă. Lukács preconiza în continuare existenţa unei dualităţi între punctul de vedere „sociologic" şi cel „estetic", afirmîndu-şi convingerea că aspectul sociologic al formelor dramatice ar indica doar posibilitatea pentru realizarea valorii estetice, fără a determina însăşi *valoarea* [1]. Cum se explică un asemenea dualism, recunoscut pînă la un punct de autor însuşi, chiar în faza lucrărilor de tinereţe ?

Lukács a fost elevul lui Georg Simmel la Berlin şi a recunoscut totdeauna în Simmel pe unul dintre maeştrii tinereţii sale. Scrierile lui Georg Simmel combinau într-un aliaj caracteristic punctul de vedere al unei sociologii a culturii şi artei cu fidelitatea faţă de ideea neo-kantiană a autonomiei valorilor spiritului (arta, religia, dreptul etc.). Simmel admitea existenţa unei condiţionări a stilului de viaţă şi a formelor de cultură de către o structură economică (hegemonia formei de schimb băneşti, de pildă, în societatea capitalistă modernă), dar axioma filozofică a tuturor consideraţiilor sale era că energiile spiritului sînt factori primordiali şi autonomi în constelaţia vieţii umane. Elementelor de materialism istoric, asimilate şi integrate în analizele sale, Simmel le atribuia un rol cu totul subordonat, tăgăduind categoric ideea că materialismul istoric ar putea avea valoarea unei concepţii filozofice cu putere explicativă generală [2]. Prefaţa la

---

[1] Textele sînt reproduse în culegerea *Schriften zur Literatursoziologie*, întocmită de Peter Ludz, Luchterhand Verlag, 1963, p. 261—262.

[2] Vezi partea finală a lucrării sale *Geschichtsphilosophie*, ed. a 2-a, 1906.

Scanned with OKEN Scanner

lucrarea sa *Philosophie des Geldes* exprima în termeni clari intenţia fundamentală a operei de „a clădi sub materialismul istoric un etaj, încît introducerea vieţii economice printre cauzele culturii spirituale să-şi păstreze valoarea ei explicativă, dar astfel ca înseşi acele forme economice să fie recunoscute drept produsul unor curenţi şi al unor atitudini mai profunde, al unor premise psihologice şi metafizice“ (p. VIII). Pe planul filozofiei istoriei, Simmel va polemiza cu concepţia *realismului istoric,* deci cu punctul de vedere care tinde să descopere în imanenţa mişcării istorice sensul ei (Simmel vedea în el echivalentul *naturalismului* epistemologic, împotriva căruia s-ar fi ridicat cu succes idealismul kantian) : credinţa naivă a istorismului empirist că sensul istoriei l-ar oferi realitatea istorică însăşi trebuie să facă loc ideii că energia sufletească specifică a istoricului reprezintă factorul plăsmuitor al faptelor informe. Exaltînd astfel ideea kantiană a *autonomiei spiritului* (psihologia ar fi pentru istorie, afirma Simmel, ceea ce este matematica pentru astronomie), Georg Simmel opunea dispreţuitei istorii empirice un punct de vedere neo-kantian asupra istoriei. Este verosimil că şi o altă teză centrală a lui Georg Simmel să fi exercitat o influenţă asupra orientării *primului* Lukács. Cartea lui Simmel *Philosophie des Geldes* denunţa cu exemple numeroase, în spiritul unui tipic romantism anticapitalist, hegemonia mecanismelor sociale obiective asupra aspiraţiilor subiective în cadrele societăţii moderne. Mai tîrziu Simmel va extrapola critica sa de acest gen în conceptul unei „tragedii a culturii“ : divorţul dintre instituţiile sociale şi plăsmuirile culturale pe de o parte, intenţiile şi aspiraţiile efervescente ale subiectivităţii umane, pe de altă parte, ar fi o adevărată fatalitate şi s-ar constitui într-o metafizică „tragedie“ a culturii (critica făcută de Marx „fetişismului mărfii“ devenea în concepţia lui Simmel doar un caz particular al acestei pretinse legi generale a culturii umane : înstrăinarea produse-

Scanned with OKEN Scanner

lor culturale de scopul lor originar şi instaurarea unei funeste supremaţii a plăsmuirilor *obiective* asupra aspiraţiilor subiective) [1]. Simmel va reveni adeseori la ideea sa favorită că ar exista o tensiune ireductibilă între puterile umane, pe de o parte, şi raporturile sociale obiective, pe de altă parte, o incomensurabilitate între existenţa socială (empirică) şi *viaţa* autentică. Subiectivitatea transcendentală a lui Kant („eul inteligibil", cu corolarul ideii de nemurire) şi conceptul de viaţă al lui Goethe, interpretat însă *lebensphilosophisch,* erau revendicate de Simmel ca puncte de sprijin. Autorul eseului *Kant şi Goethe* va invoca idealismul subiectiv al lui Kant şi „vitalismul" lui Goethe în favoarea tezei sale că smulgerea din cătuşele existenţei empirice şi constituirea unei zone de „raporturi supraempirice" ar fi singura cale de liberă expansiune a forţelor umane profunde [2]. Dualismul dintre existenţa comună, empirică *(das gewöhnliche Leben)* şi viaţa autentică *(das lebendige Leben)* este însă un motiv central şi al scrierilor tînărului Lukács.

*

Esenţa şi forma eseului, textul programatic din fruntea volumului *Die Seele und die Formen* şi datat Florenţa, 1910, oferă un teren fecund de experimentare pentru problema continuităţii şi discontinuităţii în evoluţia spirituală a lui Lukács. Teza despre „critică" şi „eseu" ca forme de creaţie artistică va fi, desigur, cu totul abandonată în opera de maturitate. Este însă interesant să ne oprim mai îndeaproape asupra mobilurilor şi raţiunilor unei asemenea teze la tînărul Lukács. Nu este greu să vedem că orizontul filozofic al consideraţiilor sale este cel al amintitei *filozofii a vieţii (Lebensphilo-*

[1] Georg Simmel *Der Begriff und die Tragödie der Kultur,* în culegerea *Das individuelle Gesetz,* Suhrkamp-Verlag, 1968.

[2] Georg Simmel *Kant und Goethe,* 1906, p. 106—107.

Scanned with OKEN Scanner

sophie). Un simptom tipic îl oferă din capul locului atitudinile anti-pozitiviste. Lukács refuză explicit asimilarea „eseurilor" sale din *Die Seele und die Formen* cu simplele considerații de „istorie literară", după cum refuză în același spirit titlul de „eseu" (prin care el înțelege forma de expresie a criticii în general) studiilor bazate doar pe erudiție, pe furnizarea de date și „referințe" [1]. Argumentul său central pentru teza despre caracterul non-științific al criticii îl formează însă ideea că rezultatele activității critice nu se însumează într-o progresie continuă, ci se constituie în opere autonome, având fiecare statutul unei creații auto-suficiente. Accentele se deplasează de la concepția asupra criticii ca identificare a „sensului obiectiv" al operelor către cea a criticii ca expresie suverană a personalității criticului. Apare în treacăt, formulată în subtext, și faimoasa opoziție dintre metodele sau rezultatele științelor naturii și cele ale „științelor spiritului", comună deopotrivă liniei de gîndire a lui Dilthey și celei a lui Rickert și Windelband. Critica și istoria literară au fost totdeauna pentru promotorii metodelor de tip *geisteswissenschaftlich* un cîmp privilegiat de validare a tezelor lor. Întîlnim și în textul tînărului Lukács ideea că marile opere de critică rămîn ca expresie a *viziunii singulare* a criticului și nu ca trepte succesive pe spirala cunoașterii *adevărului.* O ipoteză sau o construcție din zona științelor naturii e amendată sau anulată de o alta mai „exactă" ; în zona criticii însă, dramaturgia hamburgică a lui Lessing, cu apologia lui Shakespeare împotriva lui Corneille, nu exclude posibilitatea „unei noi dramaturgii, a unei dramaturii în sprijinul lui Corneille și împotriva lui Shakespeare", apariție care nu ar diminua cu nimic valoarea celei a lui Lessing !

Există însă în toate considerațiile lui Lukács despre „eseu ca formă de artă" o ambiguitate fertilă, care se cere clari-

[1] *Die Seele und die Formen*, p. 7—9.

Scanned with OKEN Scanner

ficată. Tînărul Lukács vrea să consolideze autonomia criticii ca formă de activitate spirituală: „Eu încerc să izolez cît mai pregnant eseul tocmai fiindcă îl definesc drept o formă de artă". Resortul unei asemenea poziții era, pe de o parte, legitima sa atitudine polemică împotriva pozitivismului sec, iar pe de altă parte voința de a îndreptăți considerarea criticii ca o activitate „creatoare". Nu însă „scrierea artistică" este ceea ce conferă criticii caracterul de artă, pentru tînărul Lukács, ci faptul că ea este expresia unor opțiuni și a unor valori prin definiție „subiective".

Sînt frapante afirmațiile care vin într-o contradicție evidentă cu pozițiile ulterioare ale lui Lukács. Relativismul și perspectivismul de tip *geistesgeschichtlich* sînt acum adevăruri de ordinul evidenței pentru tînărul Lukács. Teza că fiecare epocă își „creează" propria ei istorie a spiritului, că grecii lui Winckelmann ne pot apărea astăzi „stranii și incomprehensibili", că este verosimil ca o soartă asemănătoare să aștepte și *Renașterea* lui Burckhardt, ilustrează afirmația de mai sus. Scopul tînărului Lukács nu era însă de a formula profesiuni de credință filozofice în favoarea relativismului de tip *lebensphilosophisch*, ci de a găsi puncte de sprijin pentru teza despre *subiectivitatea ireductibilă* a actului critic. Ideea că fiecare epocă recreează istoria, în general, și pe cea a valorilor literare, în special, de la orizontul ei propriu nu va fi respinsă nici de maturul Lukács. Subiectivismul și relativismul de tip *geistesgeschichtlich* aparțin însă exclusiv perioadei în care au fost scrise eseurile din *Die Seele und die Formen*. Este sigur că pentru autorul textului despre natura „eseului" actul de captare a „energiei vitale" dintr-o operă nu putea fi un act de tip pur „științific", obiectiv și neutru, ci implica angajarea integrală a personalității criticului și expresia unui sistem de preferințe, opțiuni și valori, cu totul particular. Conștiința ascuțită a insuficiențelor pozitivismului și scientismului în critică, aliată cu un simț ascu-

Scanned with OKEN Scanner

ţit al specificităţii artei, tindeau să-şi găsească un punct de sprijin în concepţia criticii ca o „formă de artă". Un studiu „arheologic" al personalităţii lui Lukács, urmărită în devenirea ei, se va mai întîlni însă adeseori cu situaţia paradoxală că tocmai în punctele care contrazic în modul cel mai flagrant concepţiile sale ulterioare pot fi găsiţi germenii evoluţiei viitoare. Critica nu era pentru tînărul Lukács un simplu act de pasivitate sau de vasalitate faţă de obiectul ei, opera literară, ci implica în mod consubstanţial o *iniţiativă spirituală*. Lukács pare să depăşească de pe acum concepţia strict „estetică" asupra criticii literare atunci cînd îi atribuie misiunea de a folosi analiza operelor pentru a aduce în discuţie „problemele fundamentale ale vieţii". Cum se explică însă faptul că identificarea criticii cu un act de transfuzie în imanenţa operei a unui sistem propriu de valori spirituale se materializa la tînărul Lukács în teza despre critică şi eseu ca „forme de artă" ?

Este evident că Lukács se folosea de instrumentarul *filozofiei vieţii* a lui Dilthey şi Simmel pentru a încerca să definească specificitatea actului critic. Nu trebuie să uităm ecoul tot mai puternic pe care îl avea în atmosfera spirituală a epocii tentativa radicală a lui Dilthey de a autonomiza zona ştiinţelor spiritului *(die Geisteswissenschaften)* în raport cu cea a ştiinţelor naturii. Autorul textului despre eseu din 1910 era intens preocupat să găsească o formulă coerentă pentru a exprima modul sui-generis de comunicare a reacţiilor criticului în faţa operei de artă. Obsesia sa pare să fie ideea că reacţia criticului nu este de tipul unei „cunoştinţe obiective" (ştiinţifice), ci aparţine tipului de valorificare prin definiţie *subiective*. Punctul de vedere al lui Oscar Wilde şi Alfred Kerr cu privire la critică, văzută ca o „formă de artă", apare explicit citat alături de ideile înrudite din zona romantismului german. Nu ar fi deloc greu să arătăm că în opera sa de maturitate, Lukács s-a situat pe poziţii exact

Scanned with OKEN Scanner

contrare și că în *Estetica*, de pildă, a stigmatizat punctul de vedere al lui Alfred Kerr ca pe un „solipsism subiectivist“ [1]. Ceea ce ne interesează însă aci în primul rînd este să descoperim mobilurile reale ale concepției din scrierea de tinerețe spre a elucida ulterior problema raportului ei cu tezele din epoca maturului Lukács. Tînărul Lukács folosea termenul de „spirit vital“ în legătură cu substanța comunicată de opera de artă și sublinia insistent caracterul de „trăire“ al reacției în fața ei. Dialogul dintre critic și operă devenea astfel confruntarea a două *singularități*. Dacă am încerca o reconstituire a genezei ideilor *primului* Lukács, am ajunge la o serie de concluzii interesante. Un impuls central al considerațiilor sale pare să fi fost ideea caracterului de trăire *(Erlebnishaftigkeit)* al oricărei opere literare. Fragmentul din sistemul de estetică proiectat în tinerețe și rămas nedesăvîrșit [2], apărut sub titlul *Die Subjekt-Objekt-Beziehung in der Ästhetik* în revista „Logos“ (1917—1918), pune în valoare mereu cu insistență această idee : Lukács vorbește acolo despre *das Nicht-Transzendieren der Erlebnishaftigkeit* (imposibilitatea de a transcende caracterul de trăire) ca despre o însușire constitutivă a esteticului, în opoziție cu obiectivitatea impersonală a activității teoretice și cu subiectivitatea impersonală a activității etice a spiritului. Ideea o vom regăsi, în esență, intactă, chiar dacă formulată și articulată altfel, și în *Estetica* din epoca maturității. Un alt text din perioada de care ne ocupăm, *Metodologia istoriei literare* (apărut în 1910 sub formă independentă la Budapesta și reprodus recent în antologia de texte *Arta și societatea*, publicată la Budapesta în 1968), ne introduce deopotrivă într-un cerc de idei revelatoare pentru problema discutată. Punînd și aci cu vigoare în evidență caracterul de *Erlebnishaftigkeit* (de trăire

[1] *Die Eigenart des Ästhetischen*, vol. I, p. 602.
[2] Vezi capitolul următor.

Scanned with OKEN Scanner

directă) al artei, Lukács nu ezita să afirme incomensurabilitatea lui cu metodele clasice ale științei. Caracteristice pentru textul *Metodologia istoriei literare* sînt oscilațiile dintre voința de a trata *științific*, cu metode *obiective*, cîmpul istoriei literare și intuiția dificultăților considerabile ridicate în calea unui asemenea program de *subiectivitatea inerentă* oricărei reacții estetice. Interesant mai ales în acest text este aliajul dintre intuiția adîncă a specificității literaturii ca formă de activitate spirituală și tendința tînărului Lukács de a-și găsi în teorii filozofice de tipul *Lebensphilosophie*-i un punct de reazem pentru intuițiile sale. Se pot surprinde aici *pe viu* toate tatonările gîndirii sale. Apare pentru prima oară clar formulată ideea că efectul estetic al operei literare se caracterizează printr-o acțiune a „energiei vitale" din operă asupra „centrului ființei noastre". Sînt preludiile tezei că opera de artă angajează integritatea ființei umane *(der Mensch ganz)*. Ideea că operele literare nu sînt simple *fapte* de experiență, ci *valori*, devenită ulterior un loc comun în literatura critică influențată de dualismele neokantianismului sau de *filozofia vieții*, este formulată chiar în introducerea studiului. Este vizibil că atenția teoretică a autorului era captată de circuitul instantaneu stabilit între două subiectivități (cea încorporată în operă și cea a conștiinței critice), luînd adeseori forma unei iluminări sau unui contact „exploziv". Tînărul Lukács sublinia astfel că actul de comunicare al unui asemenea tip de reacție nu poate semăna cu constatările obiective și neutre ale discursului de tip *științific*, în sensul clasic al cuvîntului. Tocmai în acest context se situează afirmația voit paradoxală din paginile finale ale studiului *Metodologia istoriei literare* că adevărata atitudine științifică în fața literaturii înseamnă a scrie „artistic" despre ea : ar fi fost singura atitudine adecvată și obiectivă. Stilul inspirat și construcția de tip „artistic", cu leit-motive și scheme savant distribuite, ale multora dintre eseurile cuprinse

Scanned with OKEN Scanner

în volumul *Die Seele und die Formen*, ilustrează dealtfel fidelitatea lui Lukács față de afirmația sa programatică.

Este cazul, poate, să arătăm că nu o atitudine strict „arheologică" dictează interesul nostru pentru considerațiile de genul celor de mai sus. Suspiciunea s-ar putea naște în mod legitim dacă ne gîndim că în epoca maturității concepția criticii ca „artă" va fi denunțată drept o simplă „prejudecată modernă" *(ein modernes Vorurteil)*. Ar fi însă o eroare să se creadă că evoluția lui Lukács către pozițiile operei sale de maturitate echivalează cu a face *tabula rasa* din vederile sale inițiale. Discontinuitatea radicală a pozițiilor filozofice dintre diversele perioade nu trebuie să ne ascundă elementele de continuitate. Ar fi, desigur, trist dacă am constata că „obiectivismul" radical care caracterizează demersul filozofic al operei maturului Lukács (folosim aici termenul de „obiectivism" în spiritul lui Lukács însuși, care vorbește în cartea *Der junge Hegel* despre *obiectivismul* lui Hegel în opoziție cu idealismul subiectiv al lui Kant) echivalează cu anihilarea sau cu extirparea intuițiilor juste din opera de tinerețe.

Scanned with OKEN Scanner

3. INTRODUCERE ÎN ESTETICA LUI LUKÁCS

Estetica lui Georg Lukács este în mod evident pînă astăzi o operă nedreptăţită. Să fie cei aproape nouă ani care s-au scurs de la apariţia ei în forma originală („*Die Eigenart des Ästhetischen*", I Teil, 2 Halbbände, Luchterhand-Verlag, 1963) un interval de timp prea scurt pentru ca opera de estetician sistematic a lui Lukács să fie înţeleasă la dimensiunile ei reale şi semnificaţiile ei profunde să fie scoase la iveală în mod adecvat ? Volumul monumental al scrierii, care însumează într-adevăr aproape 1800 de pagini, poate constitui doar parţial o explicaţie a unei asemenea stări de fapt.

Multiple sînt motivele, strict teoretice sau pur ideologice, care ar fi trebuit să determine un interes particular pentru supremul *opus magnum* al lui Georg Lukács. Să amintim doar două dintre cele esenţiale : posibilitatea de a măsura rolul hotărîtor al unei concepţii filozofice universale (în primul rînd al unei ontologii şi epistemologii generale) pentru constituirea unei estetici sistematice şi testul decisiv pe care îl reprezintă estetica pentru a verifica funcţia euristică a marxismului.

Opera lui Lukács oferă din acest punct de vedere un spectacol ideologic unic în istoria intelectuală a secolului nostru. Descoperirea relativ recentă a manuscrisului esteticii de tinereţe, cea pe care autorul a elaborat-o *in nuce* la Florenţa în

Scanned with OKEN Scanner

perioada anilor 1911—1912 și a redactat-o într-o formă nepublicată la Heidelberg între anii 1912—1914 (se pare că a continuat să lucreze la ea în anii primului război mondial), situează problema într-o lumină nouă (manuscrisul acestei „Heidelberger-Ästhetik", s-a aflat mult timp în posesia și păstrarea lui Arnold Hauser, cunoscutul autor al „Istoriei sociale a artei" și membru al grupului de intelectuali din jurul lui Lukács în epoca primului război mondial și a Comunei maghiare ; el a fost restituit autorului prin intermediul lui István Meszáros, fostul asistent al lui Lukács la catedra de estetică a Universității din Budapesta, actualmente profesor la Universitatea din Sussex ; o copie fragmentară a textului ne-a fost pusă la dispoziție de Lukács în primăvara anului trecut). * Singura mărturie coherentă a rezultatelor importantului travaliu de tinerețe în tratarea problemelor fundamentale ale esteticii o forma pînă acum un dens și substanțial capitol publicat sub semnătura Georg von Lukács în revista germană de filozofie *Logos* (1917—1918) cu titlul *Die Subjekt-Objekt-Beziehung in der Ästhetik* (Relația subiect—obiect în estetică). Studiul comparativ al tuturor textelor, culminînd cu cel al marei *Estetici*, oferă un teren privilegiat pentru analiza problemei continuității și discontinuității în evoluția spirituală a lui Lukács. Nu trebuie să uităm că după pauza semnificativă pe care a reprezentat-o în activitatea sa de estetician și critic literar deceniul 1920—1930, cel al apariției faimoasei cărți *Geschichte und Klassenbewusstsein* și al anilor săi de ucenicie în însușirea desăvîrșită a marxismului, Lukács a consacrat încă în deceniul al patrulea numeroase studii unor probleme teoretice ale esteticii sau istoriei esteticii (reunite ulterior mai ales în volumele *Beiträge zur Geschichte der Ästhetik* sau *Essays über Realismus*, tipărite inițial de Auf-

* O serie de noi fragmente au fost descoperite după moartea gînditorului. Există ipoteza că ar fi vorba de o versiune anterioară celei pe care o discutăm aci. Studiul ei rămîne o problemă de viitor.

Scanned with OKEN Scanner

bau-Verlag din Berlin). Pe de altă parte, apariția sistemului final de estetică a fost precedată de publicarea unei lucrări autonome, dedicate unei monografii a categoriei filozofice pe care autorul o considera centrală pentru sfera esteticului : *Die Besonderheit* (Particularul). Cartea a fost redactată între anii 1954—1955, a fost publicată parțial în revista *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, și a apărut pentru prima oară la Roma în versiune italiană sub titlul *Prolegomeni a una estetica marxista* (Editori Riuniti, 1957) iar ulterior în versiunea germană sub titlul *Die Besonderheit als zentrale Kategorie der Ästhetik* (Luchterhand-Verlag, Neuwied, 1967). Multiplicitatea textelor care ne stau la îndemînă, marcînd tot atîtea faze în evoluția gîndirii lui Lukács, îngăduie să se urmărească pînă în nervurile cele mai fine metamorfozele produse în gîndirea sa despre artă sub influența mutațiilor în opțiunile sale filozofice primordiale, de la neo-kantianismul esteticii de tinerețe la marxismul cathartic al esteticii finale (îl numim *cathartic* în opoziție cu marxismul *dogmatic* al epocii staliniste, cel pe care Sartre l-a caracterizat în mod fericit drept „le marxisme paresseux").

Analiza comparativă ne va pune însă în fața situației oarecum paradoxale de a constata că o serie de intuiții centrale cu privire la natura esteticului se vor păstra aproape intacte în procesul evoluției de la estetica non-finită din perioada Heidelbergului la cea finală. Pe de altă parte nu încape nici o îndoială că perspectiva filozofică de ansamblu a suferit în acest interval transformări capitale, ceea ce nu va putea să nu se răsfrîngă asupra structurii tezelor inițiale și mai ales asupra articulării lor filozofice. Paradoxul la care făceam aluzie se referă la faptul că o serie de teze esențiale ale esteticii de tinerețe (sub forma cunoscută prin studiul publicat în revista *Logos*) s-au bucurat de-a lungul timpului de o audiență remarcabilă printre spirite aflate cu întreaga lor formație intelectuală la antipodul modului de gîndire

Scanned with OKEN Scanner

marxist. Este suficient să amintim că un partizan de strictă observanță al fenomenologiei lui Husserl, ca Oskar Becker, publica în 1929, chiar în volumul omagial dedicat lui Husserl la a 70-a sa aniversare, un studiu ulterior mult remarcat și citat : „*Von der Hinfälligkeit des Schönen und der Abenteuerlichkeit des Künstlers*“ (Despre precaritatea frumosului și despre caracterul aventurier al artistului). Studiul lui Becker se sprijinea în întreaga sa argumentare pe tezele lui Lukács din revista *Logos* („der ausserordentlich aufschlussreichen Aufsatz von G. v. Lukács“, „extrem de elocventul studiu al lui G. v. Lukács“, cum îl numea autorul) și pe o serie de concepte ale lui Heidegger din *Sein und Zeit*. Lucrurile capătă un aspect și mai captivant, dacă asociem constatării de mai sus faptul că două decenii mai tîrziu, celebrul psihiatru elvețian Ludwig Binswanger, puternic influențat în întreaga sa gîndire de opera lui Heidegger, publica un eseu dedicat unei interpretări a operei lui Ibsen în perspectivă fenomenologică-existențialistă : „Henrik Ibsen und das Problem der Selbstrealisation in der Kunst“ (1949), în care argumentația teoretică se sprijinea pe tezele asupra subiectivității estetice formulate de Lukács în *Logos*. Convergențele descoperite de o serie de gînditori, influențați direct de Husserl și Heidegger, între direcția lor de gîndire, și cea a esteticii de tinerețe a lui Lukács, nu pot să nu ni se pară simptomatice. Se ivește în mod spontan întrebarea dacă demersul gîndirii estetice a tînărului Lukács nu anticipa în fond, și încă pe un plan extrem de elevat al speculației intelectuale, întreaga estetică fenomenologică de mai tîrziu, dezvoltată abia odată cu studiile lui Roman Ingarden, Oskar Becker sau Mikel Dufrenne. Fără a mai vorbi de faptul că cele două constatări formulate mai sus, reactualizează subit, într-o nouă lumină, pasionanta problemă ridicată pentru prima oară de Lucien Goldmann în epilogul tezei sale de doctorat din 1945 *Comunitatea umană și universul la Kant*, și reluată de el în repetate rînduri

Scanned with OKEN Scanner

ulterior : cea a unor posibile origini comune ale gîndirii lui Lukács şi Heidegger, precum şi a apariţiei divergenţelor fundamentale în evoluţia lor pe fondul unor preocupări înrudite (inclusiv ideea hazardată că *Sein und Zeit* nu ar fi decît o replică directă, deşi cu totul nemărturisită, la cartea lui Lukács *Geschichte und Klassenbewusstsein).* Să mai adăugăm o observaţie semnificativă, în spiritul celor formulate anterior : cînd în cadrul colocviului de la Cerisy-la-Salle din septembrie 1966, dedicat „Căilor actuale ale criticii literare", Paul de Man, profesor la universitatea din Zürich, a readus în discuţie tezele esteticii de tinereţe a lui Lukács, în forma lor din *Logos,* şi influenţa lor asupra studiului despre Ibsen al lui L. Binswanger, Georges Poulet şi-a mărturisit fără rezerve admiraţia entuziastă pentru „fascinanta poziţie estetică a primului Lukács" şi a descoperit puternice afinităţi între ea şi propria sa doctrină critică [1]. Interesul problemei constă pentru noi în faptul că tezele centrale ale esteticii de tinereţe, care au trezit atîtea entuziasme, departe de a fi fost anihilate sau suprimate în sistemul de estetică final, au fost dimpotrivă conservate şi amplificate, nu fără a fi supuse bineînţeles unei conversiuni semnificative. Ceea ce apare drept un fapt surprinzător este că, în majoritatea ei covîrşitoare, critica şi estetica universitară europeană (ca şi cea americană dealtfel), păstrează încă o tăcere suverană în faţa ultimei mari opere tipărite de Georg Lukács în timpul vieţii : sistemul final de estetică [2].

---

[1] „Les chemins actuels de la critique", Plon, 1966, p. 101.

[2] Să semnalăm totuşi excepţiile. Amintim întîi studiul lui G.H.R. Parkinson, profesor de filozofie la universitatea din Reading : „Lukács on the Central Category of Aesthetics" în volumul *Georg Lukács, The man, his work and his ideas* (edited by G.H.R. Parkinson). În Italia, „Rivista di Estetica" (maggio-agosto 1967) a publicat un scurt articol comprehensiv semnat de Dario Faucci, în timp ce în „Rivista di Studi Crociani" (1965), articolul publicat de Raffaello Franchini, exprimînd un

Scanned with OKEN Scanner

Analiza gîndirii estetice a lui Lukács, în devenirea şi evoluţia ei, prezintă pentru noi un interes particular în măsura în care ne îngăduie să urmărim procesul de trans-substanţiere al unor teze şi idei, situate iniţial de admiratorii lor aproape de spirite ca Husserl sau chiar Heidegger, într-un context filozofic radical deosebit : cel al marxismului. Evoluţia esteticii lui Lukács se transformă astfel într-o arheologie vie a gîndirii filozofice din secolul nostru, oferindu-ne într-un soi de soluţie concentrată, imaginea originală a raporturilor de tensiune şi de antinomie, pe un fond de complementaritate sau chiar de consubstanţialitate, între principalele linii de gîndire filozofică ale secolului. Ea devine implicit şi o contribuţie hotărîtoare la elucidarea „cazului Lukács", oferindu-ne răspunsurile-cheie la mult discutata problemă dacă mutaţiile produse în gîndirea sa după faza lucrărilor de tinereţe şi mai ales după *Geschichte und Klassenbewusstsein* au reprezentat o involuţie şi o servitute funestă (cum susţin adversarii şi detractorii săi) sau dimpotrivă au generat o explozie creatoare în universul său spiritual.

Sistemul de estetică al lui Lukács a fost elaborat în anii care au urmat evenimentelor din Ungaria anului 1956. Oricît de îndepărtat ar părea planul abstract-teoretic al unui sistem de estetică de zona activităţilor pragmatic-politice, în cazul unui estetician de tipul lui Georg Lukács este sigur că opera sa va reflecta noua condiţie spirituală a gînditorului : procesul împotriva ideologiei staliniste (inclusiv împotriva practicilor ei în cîmpul artei şi literaturii), tentativa de a oferi o sinteză

---

punct de vedere ultra-crocian, era categoric negativ. Revista „Critica Marxista" a consacrat recent un articol esteticii lui Lukács semnat de Giuseppe Prestipino. Horst Althaus autorul volumului amintit : „*Georg Lukács oder Bürgerlichkeit als Vorschule der Ästhetik*" (1962), se ocupă de raportul dintre etic şi estetic în *Estetica* lui Lukács în ultimul capitol al recentei sale cărţi „*Ästhetik, Ökonomie und Gesellschaft*" (Francke Verlag, Bern und München, 1971, p. 240 şi urm.).

Scanned with OKEN Scanner

armonioasă între teoria reflectării, expresie a realismului şi obiectivismului filozofic (în sensul hegelian-marxist al cuvîntului) şi exigenţele unui umanism marxist de tip *universalist*. Teza surprinzătoare a lui István Mészáros, formulată recent în studiul său *Lukács' Concept of Dialectic* (în volumul *Georg Lukács, The man, his work and his ideas* amintit anterior) că grandioasa construcţie teoretică a *Esteticii* ar fi în ultimă analiză expresia unei crize spirituale non-soluţionate, ceea ce ar determina prezenţa perpetuă în spaţiul ei a unor straturi spirituale eterogene, merită a fi examinată cu toată seriozitatea : de răspunsul dacă ne aflăm doar în faţa unui monumental *Rohentwurf* (schiţe brute), cum susţine Mészáros, sau în faţa unei opere armonios închegate, depinde în fond judecata finală asupra operei lui Lukács.

CONTRIBUŢIE LA STUDIUL UNUI MANUSCRIS INEDIT : ESTETICA DE TINEREŢE (DIE HEIDELBERGERÄSTHETIK) A LUI GEORG LUKÁCS

Descoperirea manuscrisului inedit al esteticii de tinereţe deschide perspective nebănuite pentru a urmări îndelungatul proces de gestaţie al gîndirii estetice lukácsiene. Se poate spune că interesul unui asemenea studiu genetic constă în a evidenţia cît de anevoios, complicat şi laborios, a fost de-a lungul deceniilor travaliul mental desfăşurat de Lukács spre a oferi o *expresie categorială* adecvată intuiţiilor sale primordiale asupra naturii artei şi a esteticului. Există un aspect patetic în efortul obstinat depus de gînditor, pentru a găsi, de-a lungul unor tatonări, şovăieli şi revizuiri succesive, instrumentarium-ul potrivit, spre a exprima pe portativul conceptelor natura specifică a artei şi a esteticului : de la schematismul categorial neo-kantian, profesat iniţial,

Scanned with OKEN Scanner

trecînd prin arsenalul bogat oferit de „fenomenologia spiritului" și de opera hegeliană în general, pînă la formidabila desfășurare categorială din *Estetica* finală (precedată de importanta lucrare despre *Particular*). Dislocările importante produse succesiv în sistemul său de categorii sînt desigur în primul rînd efectul transformărilor din concepția sa generală asupra lumii, dar judecata itinerariului său teoretic, în cîmpul speculației estetice, trebuie să se întemeieze pe un singur criteriu fundamental : reușita gînditorului în efortul său, cu adevărat titanic, de a găsi o echivalență categorială desăvîrșită naturii genuine a artei, fără fricțiuni sau distorsiuni între instrumentarium-ul său conceptual și exigențele specifice ale obiectului estetic, fără a sacrifica unor prejudecăți teoretice specificitatea materiei unice asupra căreia se aplica. Modul de a pune astfel problema este cu atît mai legitim cu cît ne aflăm în fața unui estetician-filozof al cărui „echipament mental" a fost compus succesiv din instrumente categoriale aparținînd unor direcții filozofice eterogene (neo-kantianism, fenomenologie, *Lebensphilosophie*, hegelianism, marxism) ; întrebarea care se pune în mod firesc este așadar dacă Lukács a reușit să se elibereze în sistemul său final de estetică de pre-judecățile și pre-concepțiile impuse de o asemenea ereditate hibridă, dacă a reușit să exprime natura originară a artei într-un ansamblu de concepte *omogen* sub raport strict filozofic.

Tabloul original pe care îl oferă estetica de tinerețe a lui Lukács este legat de efortul particular al gînditorului în a pune de acord intuițiile sale primare asupra naturii artei cu schematismul categorial neo-kantian. Paradoxul care pare să-l fi preocupat intens pe tînărul Lukács era faptul că în gîndirea neo-kantiană a unui Rickert sau Windelband accentul axiologic cădea pe transcendența valorilor în raport cu realitatea materială, pe „formalitatea" activității sintetice a spiritului și pe apriorismul categoriilor în raport cu materia

Scanned with OKEN Scanner

lor, în timp ce arta nu cunoaşte prin definiţie o segregaţie între forma şi conţinutul ei şi respinge posibilitatea unei scindări între „valoare" şi „realizarea valorii". Nu este poate o exagerare să se afirme că voinţa fermă de a garanta autonomia ireductibilă a artei printre celelalte forme ale spiritului a determinat afinitatea puternică a tînărului Lukács pentru sistemul de gîndire al lui Emil Lask, cel mai puţin „formalist" dintre neo-kantienii de la începutul secolului şi cel mai dornic să restabilească în drepturile lui legitime momentul „material" şi „obiectiv" al cunoaşterii (fără a părăsi totuşi cadrul neo-kantianismului). Afirmaţia de mai sus reclamă bineînţeles o serie întreagă de precizări. Ideea centrală asupra căreia era fixată atenţia lui Lukács în faza esteticii de tinereţe era că în artă *experienţa trăită* (das Erlebnis), departe de a fi sacrificată pentru realizarea „normei" sau a „valorii", cum se întîmpla conform tezelor lui Rickert în celelalte zone ale activităţii spirituale, era pe deplin conservată şi potenţată. Activitatea estetică (ceea ce Lukács va numi totdeauna cu o formulă aproape intraductibilă „die ästhetische Setzung") era definită ca producînd o „trăire normativă" (ein normatives Erlebnis), şi este semnificativ că el considera o asemenea teză drept o evidentă *paradoxie*. Spre a înţelege sensul caracterizării din urmă este nevoie să ne amintim că pentru neo-kantianul Rickert ideea de valoare, de normă sau de ideal, implica în mod obligator o transcendere a planului strict material al „trăirii". Tînărul Lukács observa într-adevăr că în cazul activităţii logic-teoretice sau al celei etice, valoarea se înfăptuieşte prin depăşirea necesară a sferei „trăirilor", a experienţei sensibile şi materiale : arta este singura formă a spiritului în care „norma" se realizează prin omogeneizarea şi potenţarea „trăirilor", nu însă prin anihilarea sau suprimarea lor. De aci epitetul de paradoxal aplicat conceptului de „trăire normativă".

Scanned with OKEN Scanner

Un studiu amănunţit al diferenţelor şi divergenţelor între poziţia teoretică a lui Heinrich Rickert şi cea a lui Emil Lask, în interiorul şcolii filozofice cunoscute sub numele de „Südwestdeutscher Neukantianismus", ne-ar duce acum prea departe. Elementele care ne stau la dispoziţie îngăduie să se afirme cu certitudine că în procesul relaţiei subiect—obiect, al raporturilor între „forma" şi „materia" cunoaşterii, Emil Lask acorda momentului „material", o însemnătate şi chiar o autonomie, infinit mai mari, decît era dispus să le-o acorde Heinrich Rickert. Analiza divergenţelor între şcoala neo-kantiană de la Marburg (reprezentată prin Cohen, Natorp etc.) şi cea din Sud-Vestul Germaniei (Rickert, Windelband, Lask) este desigur o temă interesantă de studiu pentru istoricii filozofiei. Ambele şcoli îşi disputau ortodoxia kantiană : se poate spune că în timp ce şcoala de la Marburg afirma cu extremă energie caracterul pur „productiv" al cunoaşterii, acordînd astfel spontaneităţii intelective a subiectivităţii o prioritate absolută, în interiorul celeilalte şcoli se produce, mai ales prin Emil Lask, o deplasare a centrului de gravitate spre recunoaşterea unei dualităţi originare a „formei" şi „materialului", cu tendinţa chiar de a acorda celui din urmă o funcţie determinantă. Interesul pentru noi îl oferă nu numai faptul că structura categorială a esteticei de tinereţe a lui Lukács este impregnată de conceptele gîndirii lui Lask, dar şi existenţa unui text autonom al lui Lukács dedicat lui Emil Lask, publicat după moartea acestuia, în revista *Kant-Studien* (*Emil Lask. Ein Nachruf* von Georg von Lukács, *Kant-Studien*, Bd. 22, 1918). După cum a arătat dealtfel Lukács însuşi în prefaţa sa la marea *Estetică*, Emil Lask a fost, alături de Ernst Bloch şi Max Weber, printre cei care au înconjurat cu un „interes critic-binevoitor" manuscrisul esteticii sale din perioada Heidelbergului.

Este sigur să unul din pricipalele motive de atracţie pentru gîndirea lui Lask îl putea descoperi tînărul estetician în cri-

Scanned with OKEN Scanner

tica intelectualismului și panlogismului, prezentă în scrierile filozofului neo-kantian. Lask pleca bineînțeles ca și Rickert de la dualitatea instaurată de Lotze între „existent" și „valoare", între realitatea fizico-psihică dată și zona „valorilor" (numite „Geltungen"). Particularitatea poziției sale o forma însă teza că departe de a recunoaște o suveranitate absolută momentului „valorificării" (Geltung), el tindea să statornicească un raport de aderență cît mai intimă, de „intricare", între materialitatea faptului existent și stigma valorii. Resurecția recentă a interesului pentru gîndirea lui Lask apare dealtfel în legătură cu tendința de a accentua apropierea parțială între el și ontologia realistă a lui Nicolai Hartmann sau opoziția între el și Rickert (v. mai ales lucrarea lui Hanspeter Sommerhäuser : *Emil Lask in der Auseinandersetzung mit Heinrich Rickert*, Berlin, 1965, și un studiu al aceluiași în *Zeitschrift für philosophische Forschung*, 21, 1967, sau comentariul lui Rudolf Malter, în aceeași revistă, intitulat semnificativ : „*Heinrich Rickert și Emil Lask. De la primatul subiectivității transcendentale la primatul obiectului dat în constituția cunoașterii*", ianuarie-martie 1969). Nu putem intra aci într-o discuție a tuturor subtilităților epistemologice legate de divergențele între Rickert și Lask. Ceea ce ne interesează să subliniem este energica tendință a lui Lask de a corecta subiectivismul și formalismul în interiorul neo-kantianismului, prin punerea răspicată în valoare a funcției „materialului" în dualitatea originară subiect—obiect. Forma logică a obiectelor nu era pentru Lask o realitate cu totul autarhică, ci în strînsă aderență cu materialitatea lor. Esența formei logic-teoretice era pentru el de a fi o „formă-referitoare-la..." o „valoare-privitoare-la..." : „nu există nici o valoare, care să nu fie o valoare *referitoare-la*, o valoare-*pentru*, o valoare-*despre*..." („es gibt kein Gelten, das nicht ein Gelten *betreffs*, ein Gelten *hinsichtlich*, ein *Hin*gelten ware...") („Logik der Philosophie...", Werke, Bd. II). Contradicția fundamentală

Scanned with OKEN Scanner

în care se zbătea gîndirea lui Lask rezida în tendința sa de a concilia *copernicanismul* kantian cu impulsurile *obiectiviste* ale gîndirii sale, de a reabilita momentul *material* și *obiectiv* al cunoașterii, fără a părăsi structura de gîndire a neo-kantianismului. Schimbul de scrisori cu Rickert, după cum reiese din fragmentele apărute în ediția postumă a operelor lui Lask (1923), arată cît de puternică era voința sa de a face să coincidă conceptul de *obiectivitate* a fenomenelor cu conceptul axiologic de *valoare teoretică* și cît de dîrză era împotrivirea sa față de teza lui Rickert că ar exista în mod necesar un *prius* al momentului axiologic (al lui *Sollen)* față de cel ontologic-existențial (al lui *Sein*). Ultima lucrare teoretică importantă publicată de Lask, „Die Lehre vom Urteil" (1912) cuprinde dealtfel o revelatoare tentativă de a răsturna o serie de perspective tradiționale în teoria judecății logice, acordînd un drept de preeminență logicei transcendentale față de logica pur formală și *aletheiologiei* (teoriei adevărului obiectiv) în raport cu *gnoseologia* (teoria strictă a procesului cunoașterii).

Limitarea prerogativelor subiectivității transcendentale de tip logic, prin reafirmarea viguroasă a drepturilor materiei senzoriale, și a „datului" originar, în procesul cunoașterii, era utilizată într-un mod personal de Lukács în estetica sa de tinerețe. Este interesant să observăm modul în care dualismul ferm stabilit de Lask între „formă" și „material", accentuarea categorică a existenței unui strat originar intuitiv-senzorial anterior oricărei „semnificații" și oricărui sigiliu logic (avînd deci caracter „pozițional-irațional", „străin-de-logos", *logosfremdartig),* devenea la Lukács un instrument pentru a apăra autonomia esteticului împotriva tendințelor expansioniste ale logicului. „Panarhia logicului", despre care vorbea Lask, era denunțată ca o primejdie latentă și în direcția obnubilării esteticului.

Scanned with OKEN Scanner

Revendicînd autonomia stratului originar senzorial-material, dincolo de circumscrierea lui teoretică prin intermediul categoriilor logice, Emil Lask folosise pentru caracterizarea lui formulele de „nuditate logică" (logische Nacktheit) sau de „Irrationalität". Printr-un act de transpoziție sui generis, în dorința de a împiedica orice contaminare a fenomenului estetic de articulațiile modului de gîndire logic, Lukács aplica formula „nudității logice" chiar structurii originare a esteticului : opera de artă. Prima lucrare a lui Lask „Idealismul lui Fichte și istoria" (1902) cuprinsese o critică a raționalismului și pan-logismului. Lask opunea logicii „emanatiste" a lui Hegel, în care vedea ca și mulți alți neo-kantieni, o personificare a pan-logismului, punctul de vedere epistemologic al lui Kant și Fichte : ceea ce îl interesa mai presus de toate era distanțarea lui Fichte de punctul de vedere „emanatist-sistematic" (care în reprezentarea sa avea să devină cel al marilor idealiști post-kantieni, Schelling și mai ales Hegel), reabilitarea empiriei și a momentului sensorial-material în dialectica procesului de cunoaștere. Lask identifica avid elementele de critică a intelectualismului la Fichte și exalta ceea ce el va numi „antiraționalismul critic" al lui Fichte. (Emil Lask : *Gesammelte Schriften*, Erster Band, Tübingen 1923, p. 103.) Tocmai critica raționalismului abstract și a intelectualismului cu consecințe panlogiste, implicată de afirmarea caracterului ireductibil al „materialului" alogic și irațional în procesul cunoașterii, îl interesa pe Lukács în estetica sa de tinerețe.

Instrumentarium-ul categorial al neo-kantienilor îi apărea tînărului Lukács singurul în măsură să garanteze autonomia diverselor forme de activitate spirituală. Oricît de paradoxal s-ar părea, dacă ținem seama de evoluția lui ulterioară, Lukács se simțea aproape atît de adversitatea neo-kantienilor împotriva „monismului" sistematic al idealiștilor post-kantieni, cît și de teza lor (în primul rînd a lui Lask) cu

Scanned with OKEN Scanner

privire la existența unui dualism între „materia" irațională și „forma" transcendentală. Ambele atitudini îl interesau în primul rînd ca instrumente pentru a afirma unicitatea și ireductibilitatea fiecărei forme de activitate a spiritului (forma teoretică, etică și estetică). Este incontestabil că el împărtășea pe atunci prejudecățile neo-kantiene cu privire la primejdiile monismului metodologic al sistemelor de gîndire post-kantiene : considerațiile lui Lask din prima sa lucrare despre puterea devoratoare a „conceptului" la Hegel nu-l lăsaseră desigur indiferent. Dealtfel în textul pe care i l-a consacrat lui Lask în *Kant-Studien*, Lukács sublinia în mod semnificativ „pornirea către concretitudine" (der Drang nach Konkretion), ca însușire pozitivă fundamentală a „noii filozofii", personificate de Lask, și celebra în același sens respectul față de natura originară a fiecărei forme a spiritului drept „cea mai nobilă moștenire" pe care ne-ar fi lăsat-o Kant (p. 350—351).

Preocuparea centrală a lui Lukács în manuscrisul esteticii sale de tinerețe era de a defini specificitatea activității estetice a spiritului și mai ales de a preveni confuzia ei cu activitatea logică-teoretică sau cu cea etică. Am văzut că distincția categorică operată de Lask între „material" și „formă", cu sublinierea răspicată a acelei „die bedeutungsbestimmende Gewalt des alogischen Material" (forțe determinante de semnificație a materialului alogic), ca și punerea în evidență a fuziunii inextricabile între ele în geneza valorilor, erau instrumentele teoretice utilizate de Lukács pentru procesul său de diferențiere. Mișcîndu-se în tiparele gîndirii lui Rickert și Lask, Lukács formula din primele pagini teza sa principală în domeniul epistemologiei estetice : dacă atît teoria cît și etica implicau în constituția lor o transcendere obligatorie a planului experienței trăite (*Erlebnis*-ului), activitatea estetică nu părăsește nici o clipă contactul cu *die Erlebnishaftigkeit* (cu planul trăirii).Insistența cu care Lukács se oprea asupra unei

Scanned with OKEN Scanner

asemenea constatări, ca şi voluptatea cu care punea în lumină „paradoxia" ei, nu sînt fără legătură cu contextul kantian al gîndirii sale. Filozofia neo-kantiană (cu excepţia parţială a lui Lask), urmînd aci o linie de gîndire esenţială a lui Kant însuşi, tindea în mod firesc să pună accentul decisiv în geneza valorilor pe „formalitatea" activităţii spiritului şi să degradeze latura „materialităţii". Cum „materialitate" şi „trăire imediată" (Erlebnishaftigkeit) erau pentru neo-kantieni aproape identice, conceptul de valoare (Geltung) se identifica în reprezentarea lor cu *transcenderea planului trăirii.* Toate discriminările epistemologice efectuate de Lukács în interiorul schematismului categorial al neo-kantianismului urmăreau să asigure pe acest teren spaţiul cuvenit autonomiei artei. Corectura aplicată tendinţei de a pune semnul egalităţii între conceptul de valoare (Geltung) şi transcenderea planului trăirii (Erlebnisjenseitigkeit), avea ca scop deopotrivă să certifice existenţa unei forme singulare a spiritului, în care valoarea se realizează în imanenţa fluxului trăirilor şi nu prin transcenderea lor : arta, şi să prevină, în consecinţă, pornirile de a sacrifica natura genuină a artei prin interpretări logiciste sau eticizante.

Nu am insista atît asupra raţionamentelor de mai sus, dacă nu am vedea în ele anticiparea unei atitudini constante din *Estetica* de mai tîrziu : critica repetată a „raţionalismului unilateral" în interpretarea artei, şi a tendinţelor de extrapolare a categoriilor specifice modului de gîndire logic-teoretic în zona esteticului. Interesul pentru critica panlogismului în gîndirea lui Lask, şi pentru „antiraţionalismul (lui) critic", prevesteşte preocupările intense de mai tîrziu în direcţia definirii *particularului* drept o categorie centrală a esteticii (Lask acorda dealtfel o atenţie cu totul specială, pe deplin explicabilă, conceptului kantian de „intelect intuitiv", la care se va referi ulterior frecvent şi Lukács). Există aşadar o afinitate incontestabilă între exaltarea de către Lask a „metodei

Scanned with OKEN Scanner

rapsodice" a lui Kant, în opoziţie cu atitudinea sistematic-deductivă a urmaşilor săi, sau între prioritatea fermă acordată de el „materialului" în procesul de diferenţiere a formelor spiritului, şi afirmarea răspicată de către Lukács, în manuscrisul esteticii de tinereţe, a ireductibilităţii şi incomensurabilităţii formelor superioare de activitate a spiritului. Preferinţa exprimată în studiul despre Lask din *Kant-Studien* pentru un sistem filozofic pluri-dimensional şi asimetric (p. 358) îşi găsea un complement firesc în teza despre caracterul originar, non-deductibil şi non-derivabil reciproc, al fiecăreia dintre cele trei principale forme de activitate spirituală. [1]

Nimic nu ilustrează mai elocvent teza că intuiţiile centrale ale sistemului de estetică din faza maturităţii, pot fi regăsite încă în estetica de tinereţe, decît atenţia surprinzător de mare acordată în manuscrisul rămas neterminat stadiului *anterior* diferenţierii formelor superioare de activitate spirituală. Ceea ce avea să devină mai tîrziu obiectul unor descripţii amănunţite sub denumirea de „structura vieţii cotidiene" apare aci descris sub numele de „Erlebniswirklichkeit" (realitatea trăită). Cu un deceniu şi jumătate înainte de Heidegger, analiza lui Lukács anticipa ceea ce în „Sein und Zeit" va forma obiectul unei descripţii fenomenologice sub numele de „In-der-Welt-Sein". Nu e lipsit de interes să observăm că în excursul polemic pe care îl dedica în primul capitol al „Esteticii" sale finale tezelor lui Heidegger cu privire la viaţa cotidiană (die Alltäglichkeit), Lukács va recunoaşte meritul remarcabil al lui Heidegger de a fi întreprins o „încercare pasionată" de descriere a structurilor modului de viaţă şi de gîndire cotidian. Este demnă de reţinut mai ales observaţia lui Lukács

[1] Se ştie că în sistemul lui Hegel, de pildă, arta şi religia erau considerate drept trepte în devenirea Ideii absolute, fiind situate astfel într-o poziţie subalternă faţă de filozofie.

Scanned with OKEN Scanner

că Heidegger depăşea astfel cu mult orizontul şi stadiul problemei la gînditorii neo-kantieni („*Ästhetik*", Bd. I., p. 70). Complimentul i s-ar putea aplica retrospectiv lui însuşi, dacă ne gîndim la revelatoarele pagini dedicate în manuscrisul rămas nepublicat, fenomenelor descrise sub numele de „Erlebniswirklichkeit". Afinităţile între Lukács şi Heidegger, oricît de radicale se vor dovedi deosebirile între ei, apar astfel într-o nouă lumină.

Făcînd din *Erlebnis*, din „trăire", conceptul fundamental al esteticii sale de tinereţe, Lukács consacra prima parte a scrierii sale neterminate unei *fenomenologii a trăirii.* Manuscrisul debutează cu o întrebare decisivă : „Există opere de artă — cum sînt ele posibile ?", despre care autorul ei considera posibil să afirme că ea rămîne în spiritul kantianismului, dacă nu în litera lui. Adevărul este că transgresînd celebrul mod kantian de a pune problema naturii esteticului, care pornea de la actul judecăţii estetice şi se întreba cum sînt posibile judecăţi de gust universale, Lukács efectua o importantă deplasare de planuri. Accentul era pus în mod decis pe existenţa *obiectului estetic*, pe fenomenologia *creaţiei artistice*, şi nu pe cea derivată şi secundară a receptării operei şi a condiţiilor gustului. Perspectiva kantiană era răsturnată în direcţia *obiectivităţii*, şi interesul nu se mai îndreaptă către problematica frumosului, ci către o analiză a operei de artă ca *produs uman* (v. şi Agnes Heller : „L'esthétique de György Lukács", *L'Homme et la Societé*, nr. 9, 1968, p. 221—222). Max Weber s-a arătat entuziasmat de iniţiativa de gîndire a tînărului său prieten. Marianne Weber evocă într-o pagină din cunoscuta ei carte : „*Max Weber. Ein Lebensbild*" (Verlag Lambert Schneider, 1950) impresia puternică lăsată soţului ei de lectura manuscrisului lui Lukács şi transcrie comentariul lui : „Impresia mea este una foarte puternică şi sînt cu totul sigur că modul de a pune problema este în mod definitiv cel just. Că se încearcă a se înfăptui estetica din punctul

Scanned with OKEN Scanner

de vedere al creatorului, după ce ea a fost tratată din cel al receptorului (des Rezipierenden), că în sfîrșit acum «opera» ca atare capătă cuvînt, este o binefacere. Sînt curios ce se va întîmpla cînd apare conceptul dumitale despre formă". Și Max Weber continua făcînd o serie de considerații asupra puterii *formei*, inspirate de lectura manuscrisului lukácsian (p. 508). Cît de durabil a fost efectul contactului cu manuscrisul esteticii de tinerețe a lui Lukács se vede și din faptul că în celebrul său discurs despre „Profesia și vocația savantului" (*Wissenschaft als Beruf*, 1919), Max Weber citează la un moment cu titlu exemplar demersul de gîndire al lui Lukács, încarnat de formula cu rezonanță kantiană : „Există opere de artă ; care sînt premizele posibilității lor ?" (ed. franceză, 10/18, p. 94).

Manuscrisul esteticii de tinerețe ne oferă imaginea efortului, obstinat și patetic, al tînărului gînditor, de a croi un drum intuițiilor și tezelor sale primordiale, sprijinindu-se pe instrumente metodologice și categoriale atît de diferite cum erau cele ale neo-kantianismului, fenomenologiei lui Husserl, *Lebensphilosophie*-i lui Dilthey și „Fenomenologiei spiritului" a lui Hegel, cu toate tatonările, oscilațiile și contradicțiile inerente unei asemenea întreprinderi. Interesul de a urmări în devenirea ei concretă traiectoria lui Lukács este cu atît mai mare cu cît avem în fața noastră monumentalul termen *ad quem* al întregii sale evoluții : sistemul final de estetică. Înainte de a trece la o analiză strînsă a importantului concept de „realitate a experienței trăite" (Erlebsiswirklichkeit), anticipare revelatoare a conceptului de „viață cotidiană" din *Estetica*, Lukács acorda o atenție particulară zonei de materialitate informă, care ar preceda în mod necesar orice activitate a spiritului, și pe care o numea în mod deliberat „haosul". Era vorba de fondul originar, întunecat și indicibil, al experienței, asupra căruia s-ar exercita acțiunea plăsmuitoare a spiritului. Interesul acestui concept cu funcția

Scanned with OKEN Scanner

de a desemna o realitate-limită (materia informă, non-exprimată, ante-predicativă), stă pentru noi în faptul că evidenţiază contradicţiile în care se zbătea gîndirea neo-kantiană a tînărului Lukács. El voia pe de o parte să rămînă fidel conceptului neo-kantian de autonomie ireductibilă a fiecărei forme a spiritului (teoretică, etică, estetică), dar pe de altă parte simţea nevoia să pună în evidenţă ideea că diversele activităţi spirituale nu se nasc din goluri, prin pură spontaneitate şi creativitate, ci îşi au punctul de plecare într-o obscură realitate exterioară. Conceptul de „haos" părea să aibă o funcţie pur epistemologică, desemnînd doar vagul inform a ceea ce este transcendent activităţii formative a conştiinţei. Este semnificativ că spre a-l formula şi localiza, Lukács făcea apel la conceptul kantian de „lucru în sine", incognoscibil dar prezent prin afectarea senzorialităţii noastre, sau la identitatea primară între Existenţă şi Nimic (Sein=Nichts) pe care Hegel o situa ca „început" al sistemului său filozofic. Din suita raţionamentelor sale se desprinde impresia că atenţia pe care o acorda semnalizării unui plan al *imediatităţii*, anterior proceselor formative ale conştiinţei, era legată de aceeaşi voinţă de a preveni suveranitatea nelimitată a modului de gîndire logic-teoretic, în ordinea formelor conştiinţei. O pagină din manuscris lasă să se înţeleagă că fiecărui tip fundamental de activitate a conştiinţei îi corespunde „materia" sa specifică. O altă pagină cuprinde o exaltare a faptei morale, care însă în grandioasa ei acţiune autonomă, ar fi precedată în mod necesar de o intuiţie a „fiorului prăpastiei" (Schauer des Abgrunds). Fixînd atenţia asupra existenţei unei zone materiale care ar precede acţiunea transcendentă a conştiinţei („haosul" era echivalent cu „das schlechthin Setzungsjenseitige" cu „ceea ce este pur şi simplu dincolo de activitate"), tînărul Lukács credea probabil a oferi un soi de garanţie specificităţii fiecărei activităţi formative a spiritului, caracterului non-confundabil al eticului, esteticului şi lo-

Scanned with OKEN Scanner

gicului, dar păstrînd în acelaşi timp autonomia lor ca „valori" exclusive ale conştiinţei. Este poate locul să amintim că mult mai tîrziu, în autobiografia sa spirituală „Mein Weg zu Marx" (din 1933), avea să facă o mărturisire dublu semnificativă pentru problema pe care o discutăm : recunoscînd pe de o parte că în prima fază a activităţii sale doctrina neo-kantiană a „imanenţei conştiinţei" („Immanenz des Bewusstseins") răspundea admirabil poziţiei sale de clasă şi *Weltanschauung*-ului său, materialismul fiind considerat pe atunci un punct de vedere depăşit sub raport epistemologic, el nutrea pe de altă parte într-adevăr o îndoială perpetuă faţă de idealismul subiectiv extrem : cel al şcolii neo-kantiene de la Marburg şi al şcolii lui Mach, deoarece după propria sa expresie : „nu putea să înţeleagă cum realitatea ar putea fi dedusă pur şi simplu ca o categorie imanentă a conştiinţei" („Schriften zur Ideologie und Politik", Hrsg. Peter Ludz, Luchterhand, 1967, p. 323—324). Analiza de mai sus verifică în bună măsură justeţea auto-caracterizării retrospective a lui Lukács.

Mult mai interesantă în manuscrisul esteticii din epoca Heidelbergului este definirea celuilalt concept : realitatea experienţei trăite (die Erlebniswirklichkeit). Este într-adevăr surprinzător să descoperim la un gînditor format la şcoala neo-kantianismului un interes atît de susţinut pentru o zonă a existenţei, independentă de lumea valorilor, sau în orice caz precedînd-o în mod ideal. Tînărul Lukács demonstrează un simţ remarcabil pentru cîmpul vieţii practice, oferindu-ne o elocventă descripţie a unei zone a existenţei bine distinctă de acţiunea autotelică a conştiinţei normative (teoretice, etice sau estetice). Este o lume a „facticităţii" sau, cum o numeşte semnificativ el însuşi, „lumea pragmatismului", în care omul există împlîntat cu toată suprafaţa existenţei şi conştiinţei sale : o lume unde omul trăieşte mai curînd posedat de o realitate transcendentă conştiinţei sale, decît o posedă şi o do-

Scanned with OKEN Scanner

mină suveran el însuși. Categoriile specifice ale unui asemenea mod de existență sînt cele ale gîndirii pur instrumentale, caracterizate prin fuziunea nemijlocită a teoriei cu practica : cele ale simpatiei și antipatiei, ale iubirii și urei, într-un cuvînt ale diferitelor „Stimmung"-uri (stări de spirit). „Realitatea experienței trăite" se identifică așadar cu practicitatea existenței. Să observăm că punctele de plecare pentru explicitarea acestui cîmp originar al unor experiențe prin definiție sincretice nu se mai află în arsenalul neo-kantianismului, ci în cel al *filozofiei vieții* a lui Dilthey, sau în cel al fenomenologiei. Este citată după o lucrare a lui Arthur Stein „Der Begriff des Geistes bei Dilthey" (1913) teza lui Dilthey despre primordialitatea *existenței* istorice față de orice considerație teoretică sau contemplativă asupra istoriei. Nu întîmplător am amintit mai sus declarația de simpatie făcută de Lukács în „Estetica" sa finală tezelor lui Heidegger despre unitatea originară între teorie și practică în procesul vieții cotidiene și progresului pe care ele îl reprezentau în raport cu neo-kantianismul. Pasagiul din Heidegger citat cu titlu pozitiv în „Estetica" se încheia cu cuvintele : „Privirea exclusiv «teoretică» asupra lucrurilor este lipsită de înțelegerea ustensilității. Activitatea manipulativ-utilitară nu este însă oarbă, ea își are propriul ei mod de a vedea, care determină manipularea și îi împrumută specifica lui obiectualitate (Dinghaftigkeit)". Fără îndoială Lukács putea regăsi în capitolele despre existența cotidiană din *Sein und Zeit*, amplificate și concretizate, impulsuri al propriei sale gîndiri inițiale.

Trebuie să subliniem energic meritul lui Lukács de a fi procedat încă în estetica sa de tinerețe la o lărgire considerabilă a fenomenologiei conștiinței, deschizînd breșe în problematica tradițională a neo-kantianismului. Desigur în concepția sa de atunci o linie rigidă de demarcație separa planul

Scanned with OKEN Scanner

experienței trăite a „omului întreg" de sfera valorilor autotelice ale conștiinței (aci el se menținea în limitele modului de gîndire neo-kantian). Nu rămîne însă mai puțin adevărat că prin sugestiva sa descriere a unui vast teritoriu al existenței umane, bine distinct de sfera valorilor sau a obiectivațiunilor superioare ale conștiinței, el făcea un important pas în direcția concepției sale finale. Similitudinile între estetica sa de tinerețe și cea elaborată cu aproape cinci decenii mai tîrziu sînt din acest punct de vedere uimitoare (fără a escamota bineînțeles deosebirile radicale, amintite în fugă mai sus). Acțiunilor normative ale conștiinței le era așadar „anterior" un plan al „experienței trăite", unde toate formele conștiinței există într-o stare de non-diferențiere și de amestec sincretic. Este planul de existență pe care el îl va numi al „omului întreg" (des ganzen Menschen), denominațiune pe care o vom regăsi intactă și în estetica finală. Manuscrisul vorbește de o „gemischte Gegenständlichkeit" (de o „existență amestecată a obiectelor") în spațiul vast al „realității trăite", spre a marca ideea că experiența lumii nu este aci încă diferențiată sub specia cunoașterii teoretice, a faptei etice sau activității estetice. Descrierile converg în a sublinia spontaneitatea și practicitatea drept însușiri constitutive ale unui asemenea tip de existență. Tînărul Lukács arăta desigur că gîndirea nu este cîtuși de puțin suprimată în existența de tipul „Erlebniswirklichkeit", dar că ea este aservită cu totul actelor practice, avînd deci perpetuu un caracter operațional, fără a se ridica încă la atitudinea pur contemplativă a cunoașterii teoretice. Gîndirea, voința și afectivitatea sînt prezente într-un amestec sincretic originar.

După ce am indicat cu atîta insistență anticipările unora dintre demersurile de gîndire ale „Esteticii" finale în estetica de tinerețe, este însă cazul să ne oprim o clipă, cu o egală insistență, asupra deosebirilor radicale. Sub raport strict teoretic, tînărul Lukács stabilea o soluție de continuitate tran-

Scanned with OKEN Scanner

şantă între planul „vieţii" (cel al „omului întreg") şi cel al „valorilor" (Geltungen). Activitatea normativă a conştiinţei părea să irupă brusc şi abrupt în „realitatea experienţei trăite". Subiectul vieţii cotidiene al „omului întreg" era despărţit printr-un *hiatus* de subiectul sferelor normative ale conştiinţei. Manuscrisul vorbeşte explicit de existenţa unei „detaşări abrupte" (schroffe Abhebung) a celor două planuri : „«Leben» und Geltung schliessen sich ihrem Wesen nach aus..." („«Viaţa» şi valoarea se exclud reciproc prin esenţă...")

Ne găsim aci într-o zonă de răscruce a gîndirii lui Lukács. Este suficient să spunem, anticipînd analize ulterioare, că meritul fundamental al sistemului final îl va constitui tocmai analiza remarcabilă a multiplelor mediaţiuni, care unesc cele două planuri : cel al vieţii imediate a „omului întreg" şi cel al formelor superioare de activitate a spiritului. Hiatusul între „Sein" (existenţă) şi „Sollen" (acel *trebuie* al *normei*) va tinde să fie suprimat. Structura artei, ştiinţei sau moralei nu va fi disociată nici o clipă de geneza lor multiplu articulată din plasma originară a vieţii şi gîndirii cotidiene. Estetica de tinereţe ne oferă imaginea aproape opusă. Cu toate progresele în direcţia transgresării orizontului neo-kantian, eşafodajul teoretic al neo-kantianismului pare să rămînă nezdruncinat. Segregaţia sau eterogenia între existenţa „reală" şi existenţa „postulată", între „viaţă" şi „normă", rămîn ireductibile. Cele două planuri : cel al existenţei concrete, spaţial-temporale, *hic et nunc*, şi cel al valorilor atemporale, al „sensului", sînt menţinute într-o separaţie riguroasă. Cuvintele critice rostite de Lukács mult mai tîrziu, în prefaţa noii ediţii a „Teoriei Romanului" (1962), la adresa neo-kantianismului lui Rickert : „Kantieni ca Rickert şi şcoala sa despică o prăpastie metodologică între valoarea atemporală şi realizarea istorică a valorii" (p. 10), vin din partea cuiva care a cunoscut dinăuntru poziţia ulterior incriminată. Problema continuităţii şi a discontinuităţii în evoluţia lui Lukács

Scanned with OKEN Scanner

îngăduie să fie acum abordată dintr-o perspectivă dintre cele mai revelatoare. Intuiția ascuțită a deosebirilor calitative între experiența realității în orizontul amestecat și eterogen al vieții curente, și activitatea creatoare a spiritului în orizontul teoriei, eticei sau artei, lipsită însă de viziunea articulațiilor mlădioase și flexibile care unesc în realitate cele două planuri, îl determina pe tînărul Lukács să rămînă prizonierul schemelor teoretice ale neo-kantianismului. Lukács era departe de a bănui pe atunci legăturile reale care unesc *praxis*-ul uman cu activitatea sa normativă superioară, tranzițiile firești între complexul vieții cotidiene și obiectivările înalte ale spiritului.

Comună în estetica non-finită a tinereții și în sistemul final de estetică este tendința de a stabili locul geometric al artei în constelația spiritului pe fondul unei comparații perpetue cu celelalte tipuri ale relației subiect—obiect, de a stabili „locul" ei transcendental (spre a folosi o expresie filozofică tipică tînărului Lukács, derivată din Lask) pe fondul unei tipologii universale a spiritului. Intuițiile centrale se vor păstra în esență neschimbate, chiar dacă articularea lor filozofică va fi cu totul deosebită. Neo-kantianismul lui Rickert și Lask sau fenomenologia lui Husserl îi puteau oferi deopotrivă, de-a lungul temerarei sale încercări de a elabora un sistem autonom de estetică, instrumentele teoretice spre a marca distincția între viața practică, trăită în orizontul imediat al vieții cotidiene, și activitatea estetică autonomă. Voința de a exprima ferm ideea că arta, ca și teoria sau etica, implică o violentare a trăirii practice, o abstragere din cîmpul vieții imediate, își putea găsi un punct de sprijin teoretic în distincția lui Husserl între conștiința *naturală* (naivă) și conștiința *transcendentală* sau în opoziția neo-kantiană între existența dată, și activitatea normativă a spiritului. Lukács arăta dealtfel la un moment dat că orice activitate normativă este egală cu părăsirea modului „natural"

Scanned with OKEN Scanner

de a exista şi cu ancorarea într-o formă „ne-naturală“ a existenţei.

Consideraţiile manuscrisului de tinereţe gravitează în jurul unei idei cardinale: arta ne oferă „trăirea“ existenţei purificată de toate legăturile şi dependenţele ei practice, „trăirea“ devenită scop sie însăşi, sub forma unei „împliniri imanente“, „*sensul* trăirii ca trăire (s.n.)“ (der Sinn des Erlebnisses). Teza că geneza artei este legată de o întoarcere a subiectivităţii asupra ei înseşi, cu scopul intensificării, omogeneizării şi armonizării ei, o vom regăsi şi în marea „Estetică“. Preocuparea iniţială este de a fixa cu precizie graniţele între activitatea subiectului estetic şi cea a subiectului teoretic sau etic, iar pe de altă parte sublinierea apăsată a caracterului *normativ* al trăirii în artă. Primele pagini ale textului publicat în revista „Logos“ („Die Subjekt-Objekt-Beziehung in der Ästhetik“) exprimau pregnant ideile favorite ale lui Lukács în legătură cu tema dintîi. Cunoaşterea teoretică ar implica un primat absolut şi copleşitor al obiectului asupra subiectului, etica ar reclama o suveranitate nelimitată a subiectului asupra obiectului (pentru autorul studiului din *Logos* subiectul etic se identifica „voinţei sfinte“ a lui Kant, transcendente oricărei existenţe empirice, creaturale, şi indiferente faţă de urmările materiale ale faptei morale). Cu un efort teoretic remarcabil, Lukács încerca să definească statutul specific al subiectivităţii estetice. Propoziţiunea sa centrală era astfel formulată în studiul din *Logos*: „esenţa sferei estetice e întemeiată pe faptul că ea şi numai ea cunoaşte o relaţie—subiect—obiect în sensul autentic al cuvîntului“ (p. 7). Celula şi nucleul arborescent al întregii gîndiri estetice lukácsiene (din faza tinereţii ca şi din cea a maturităţii) sînt clar configurate de pe acum: motivul transcendental al naşterii esteticului l-ar constitui năzuinţa „subiectivă“ (die „subjektive“ Sehnsucht) către o realitate conformă cu trăirile şi aspiraţiile subiectivităţii. Trăirile, departe de a fi suprimate sau neutralizate prin actul

Scanned with OKEN Scanner

normativ al subiectivității estetice, concretizat în plăsmuirea operei de artă, sînt amplificate și potențate pînă la constituirea unei lumi autonome. Sîntem la antipodul subiectului „construit" al conștiinței teoretice ca și la cel al subiectului „postulativ" al conștiinței etice. *Theoria* ca și *etica* implică în mod consubstanțial o transcendere a trăirii ca trăire : impersonalitatea teoremelor științei sau filozofiei ca și postulatele conștiinței morale (tînărul Lukács se mișca pe coordonatele eticii lui Kant) implică în normativitatea lor neutralizarea mobilelor și evanescentelor vibrații ale afectivității.

Paradoxia conceptului central al esteticii tînărului Lukács : „trăirea normativă", apare acum în adevărata ei lumină. Fenomenologia creației artistice era descrisă sub forma procesului de transgresare a planului „experienței trăite" (Erlebniswirklichkeit) în favoarea unei împliniri a trăirii ca trăire. Actul de autonomizare, prin purificare, al trăirii, nu se disocia nici o clipă de articularea sincronică a unui *obiect* corespunzător. Se poate deduce că pentru Lukács planul vieții imediate sau practice, definit sub numele de „realitatea experienței trăite", era echivalent cu o zonă a dispersiunii și eterogeneității trăirilor, a disarmoniei și haosului. Funcția transcendentală a artei în topografia spiritului uman era tocmai de a neutraliza o asemenea discordanță sau „nepotrivire" (Unangemessenheit), de a tinde în mod primordial către o împlinire armonică a trăirii ca trăire : plenitudinea concretă a sufletului uman cunoaște grație artei o adevărată ecloziune și ideală înfăptuire. Printre aspectele inedite ale manuscrisului esteticei din perioada Heidelberg-ului, sub raport istorico-filozofic, ca și sub cel strict estetic, se numără deopotrivă paralela cu titlu de opoziție între *trăirea metafizică* și *trăirea estetică* și tendința lui Lukács de a găsi pentru prima oară în „Fenomenologia spiritului" a lui Hegel, și parțial în fenomenologia lui Husserl, instrumentele teoretice necesare pentru a-și exprima conceptul său despre artă. Apo-

Scanned with OKEN Scanner

logia artei ca singura formă de expresie plenară a „sufletului" nu-l aducea oare pe Lukács în apropierea concepției metafizice a lui Schelling despre artă ca singura formă autentică de revelare a absolutului? Tezele lui Schelling despre filozofie ca expresie superlativă, dar fragmentară, a omului, și despre artă ca singură expresie a omului întreg (des ganzen Menschen) erau într-adevăr citate în studiul din *Logos*. Distincțiile operate însă de Lukács, pe parcursul manuscrisului din perioada Heidelbergului, între funcția metafizicii și funcția artei în constelația spiritului uman, pe care nu le vom mai regăsi *ca atare* nicăieri ulterior, spulberă orice posibilități de echivoc sau confuzie.

Lukács se găsea de-a lungul perioadei de care ne ocupăm într-un proces de tranziție între kantianism și hegelianism. Realitatea metafizică i se înfățișa așadar fie ca lumea „lucrului în sine", transcendentă facultăților sensibilității și intelectului nostru, fie ca lumea unei ideale identități între subiect și obiect, după postulatul lui Schelling sau Hegel. În ambele ipostaze, trăirea metafizică a lumii însemna o depășire a limitelor subiectivității empirice, o des-mărginire a eului, în scopul de a obține contopirea cu realitatea substanțială a lumii *în-sine*. *Telos*-ul activității estetice are însă o direcție cu totul diferită de cel al trăirii metafizice. Departe de a anihila bogăția concretă a pulsiunilor și afectelor sufletului uman, *hic et nunc*, în favoarea resorbției lor într-o fuziune cu transcendența, activitatea estetică a spiritului urmărește dimpotrivă omogeneizarea și potențarea lor, o întoarcere a trăirilor asupra lor înseși, pînă la dobîndirea unei „formale conformități" cu ele însele. Trăirea metafizică este una „heteronomă", năzuința ei fiind de a depăși forma necorespunzătoare de existență a „realității trăite" pentru un himeric contact cu o existență absolută, în timp ce trăirea estetică este prin definiție „autonomă", transgresiunea *realității trăite*

Scanned with OKEN Scanner

efectuîndu-se aci în direcţia intensificării subiectivităţii ca subiectivitate.

Ne găsim în interiorul unei problematici pe care sistemul final de estetică o va relua cu metode de gîndire şi interpretare radical deosebite. Este suficient să ne gîndim la importantul capitol „Ansich-Füruns-Fürsich" şi la secţiunea lui decisivă intitulată „Opera de artă ca existenţă-pentru-sine" (Das Kunstwerk als Fürsichseiendes). Relaţia între importanta tentativă a esteticei de tinereţe şi marea *Estetică* a maturităţii ar putea fi definită ca fiind simultan de identitate şi de non-identitate. Tînărul Lukács era *el însuşi,* fiind în acelaşi timp neo-kantian, husserlian şi hegelian, şi va rămîne *el însuşi* şi în faza sa marxistă definitivă. Dornic să descrie mişcarea de omogeneizare şi purificare a trăirii în opera de artă, ca pe un proces de ascensiune de la planul empiric-pragmatic al „omului întreg", la planul autonom al operei ca o realitate pentru-sine, el se va regăsi în „Fenomenologia Spiritului" ca într-un peisaj firesc. Manuscrisul esteticii din perioada Heidelbergului ne oferă prima mărturie explicită a unui contact profund cu celebra scriere a lui Hegel, care va juca un rol atît de important în evoluţia intelectuală a lui Lukács. Spre a descrie caracterul de *proces* al devenirii subiectivităţii estetice, metoda fenomenologică a lui Hegel i se înfăţişa ca fiind de departe cea mai adecvată. Năzuinţa de a evoca ascensiunea către operă ca pe un *drum* sau ca pe un *parcurs,* plin de primejdii şi chiar de prăpăstii (textul din revista *Logos* vorbeşte de „der lange und an Abgründen reiche Weg", de „drumul lung şi plin de abisuri"), îl va apropia direct de Hegel. Polemica lui Hegel împotriva concepţiei lui Schelling asupra „intuiţiei intelectuale" ca mijloc de revelare instantanee a Absolutului, trezeşte în tînărul Lukács o mişcare de deplină adeziune. Aspiraţia sa este de a conferi drumului fenomenologic către constituirea subiectivităţii estetice o raţionalitate *bene fondata,* şi cuvintele critice aspre ale lui Hegel

Scanned with OKEN Scanner

din prefața la „Fenomenologia Spiritului", împotriva celor care cred că pot intra în posesia cunoașterii absolute printr-un act de entuziasm, „ca dintr-un foc de pistol", erau adeseori citate în textul primei estetici.

Se poate spune, sintetizînd lucrurile, că Lukács era pe atunci obsedat de a delimita ferm zona esteticului atît de cea a psihologicului, cît și de cea a metafizicului. Chiar prima pagină a manuscrisului esteticii din Heidelberg cuprinde o clară separație a zonei esteticii de cea a psihologiei sau a metafizicii. Auto-constituirea subiectivității estetice, ca împlinire imanentă a trăirii ca trăire, implica în mod necesar părăsirea sferei „eului" curent, psihologic-pragmatic : planul „egologic" (ichhaftig), al subiectivității reale, era părăsit prin „stilizarea" subiectivității în procesul constituirii ei estetice. Anti-psihologismul comun al lui Rickert și Husserl îi ofereau aci lui Lukács cadrul teoretic potrivit pentru a-și întemeia filozofic demersul său. Comparația cu parcursul fenomenologic al lui Hegel din „Fenomenologia Spiritului", urmărind acolo etapele relației subiect-obiect pînă la realizarea identității lor depline în unitatea „spiritului absolut", îi îngăduia pe de altă parte să disjungă geneza subiectivității estetice de cea a relației metafizice subiect-obiect. Sub raport istorico-filozofic, este un spectacol ideologic cît se poate de interesant să urmărim contrapunctul tuturor motivelor hegeliene, neo-kantiene sau husserliene, de-a lungul raționamentelor lui Lukács, în măsura în care ele tindeau să exprime pe plan categorial natura genuină a artei. Cu atît mai mult, cu cît putem spune că nici unul din demersurile actuale ale gîndirii lui Lukács, nu se va pierde în sistematizarea finală din marea „Estetică", oricîte metamorfoze vor suferi acolo. Polemica împotriva identificării subiectivității estetice cu identitatea metafizică subiect-obiect din filozofia hegeliană, avea ca scop să elimine ideea că vocația subiectului estetic ar putea fi confundarea lui cu un obiect extern (fie el „Existen-

Scanned with OKEN Scanner

ţa", „Sufletul" sau „Spiritul") şi să postuleze energic emergenţa autonomă a subiectivităţii într-un act de afirmare a ei sui-generis. Lukács nu şovăia să afirme că în procesul creaţiei artistice existenţa obiectivă a realităţii era pur şi simplu anihilată sau suprimată („Vertilgung des Seins..."), singura pulsiune determinantă rămînînd auto-mişcarea subiectului în actul împlinirii imanente a trăirii ca trăire. Contrastul cu concepţia finală, din epoca maturităţii, a artei ca *mimesis*, pare aci absolut. Nu vom tăgădui realitatea contrastului (dimpotrivă îl vom sublinia ulterior cu toată tăria), dar voim să insistăm asupra faptului, aparent paradoxal, că miezul intuiţiilor şi tezelor sale nu va fi abandonat niciodată.

Pînă la contactul cu manuscrisul esteticii din perioada Heidelberg-ului era greu să ne închipuim că fenomenologia lui Husserl a exercitat o atracţie atît de reală asupra tînărului Lukács. Este însă suficient să ne gîndim că esteticul era descris sub forma autonomizării unei trăiri pure din fluxul trăirilor curente, pentru a înţelege afinităţile directe între spiritul esteticii sale şi cel al fenomenologiei lui Husserl. O afirmaţie voit paradoxală, cuprinsă chiar în prima pagină a manuscrisului, că *principiul estetic ar rămîne valabil, chiar dacă nu am întîlni în realitatea dată nici o operă de artă,* aminteşte imediat de idealismul transcendental al lui Kant sau Husserl. Lukács afirmă la un moment dat în textul său nepublicat: „...orice reluare a programului hegelian al fenomenologiei se va întîlni îndeaproape, în anumite detalii ale metodei, nu neesenţiale, cu cel al lui Husserl" (p. 50). Hegel îl atrăgea pe tînărul estetician fiindcă propunea prin „Fenomenologia Spiritului" o topografie dinamică a tipurilor de relaţie subiect —obiect, atribuind fiecărei „figuri a conştiinţei" o funcţie unică pe harta spiritului. Husserl îl interesa mai ales prin ideea *evidenţei transcendentale* a formelor conştiinţei pure. Să nu uităm că Wilhelm Szilasi, fost prieten de tinereţe şi admirator al lui Lukács, devenit ulterior un cunoscut partizan al feno-

Scanned with OKEN Scanner

menologiei lui Husserl şi al filozofiei lui Heidegger, a numit fenomenologia în mod sugestiv, şi nu fără dreptate, un „pozitivism transcendental" („Einführung in die Phänomenologie Edmund Husserls", Max Niemeyer, 1959, p. 116). Definind esteticul ca termenul *ad quem* al unui proces de metamorfoză al „omului întreg", din existenţa practică, în „omul integrat" al subiectivităţii estetice (definiţiile le vom regăsi intacte şi în *Estetica* finală), sau ca produsul unei mişcări simultane de detaşare de „eul" pragmatic-psihologic, şi de „punere în paranteză" a oricărui contact cu existenţa obiectivă, pînă la constituirea unui „obiect" sui-generis, Lukács putea găsi deopotrivă în conceptele fenomenologiei descriptive a lui Husserl sau în cele dinamic-sistematice ale lui Hegel mijloacele teoretice pentru a-şi exprima ideile. Este adevărat că în nota introductivă a studiului din *Logos*, autorul textului făcea precizarea că în sistemul său de estetică nepublicat conceptul de *fenomenologie* este folosit într-un sens mai apropiat de al lui Hegel decît cel al lui Husserl, adăugînd totodată că se pot întîlni şi diverse apropieri de Husserl sau devieri de la Hegel, fără însemnătate însă pentru înţelegerea ansamblului.

Nu ne putem îngădui aci să urmărim labirintul raţionamentelor lui Lukács asupra *Fenomenologiei* lui Hegel de-a lungul manuscrisului său inedit, cu toate tatonările şi aproximaţiile lor inevitabile. Ceea ce ne interesează în primul rînd este problema continuităţii şi a discontinuităţii în raport cu marea sinteză finală din *Estetica*. Să subliniem aşadar că fascinaţia exercitată asupra sa, încă din perioada Heidelbergului, de *Fenomenologia Spiritului* a lui Hegel, sau afinitatea pentru fenomenologia lui Husserl, erau dictate pe de o parte de revelaţia ideii că între structura fiecărei forme a spiritului uman şi funcţia ei specifică în economia lui ar exista o legătură organică (geniala teză a lui Hegel, recuperată ulterior pe un plan materialist de Lukács) iar pe de altă parte de ideea că fiecare dintre tipurile de relaţie fundamentale subiect-obiect

Scanned with OKEN Scanner

(deci și arta) ar avea o evidență nemijlocită, cu caracter *meta-psihologic* și *trans-empiric*. Fără a ascunde nici o clipă idealismul filozofic inerent tezelor fenomenologiei, putem spune că polemica împotriva psihologismului și a istorismului, sinteza originală între ideea de prezență originară, de evidență imediată, de concretitudine și de esență transcendentală, negarea tendinței de a considera diferitele forme ale spiritului ca adulterări ale formei logice, vor forma un teren fertil pentru direcția *ontologică* a esteticii ultimului Lukács : să ne amintim că opera sa finală își va propune deopotrivă o analiză a structurii originare a esteticului, implicată în varietatea formelor sale istorice, și că relația între subiectivitatea particulară și subiectivitatea ca expresie a conștiinței de speță a umanității va sta în centrul *Esteticii* sale. Exaltarea în manuscrisul nepublicat a „imediatității meta-psihice" și a „concretitudinii meta-empirice" drept corolare necesare ale „atitudinii" fenomenologice, prevestește, așadar, dincolo de orice idealism filozofic, demersurile ulterioare ale gîndirii lui Lukács. Să mai adăugăm și faptul că sinteza Hegel-Husserl, inițiată de tînărul Lukács încă în epoca anterioară primului război mondial, dobîndește valoarea unui document aproape unic în istoria filozofiei contemporane.

Comparația între textul nepublicat al primei „Estetici" sau capitolul tipărit cu cîțiva ani mai tîrziu în revista *Logos* și sistemul de estetică marxist apărut în 1963 sub titlul *Die Eigenart des Ästhetischen* oferă un teren cu totul privilegiat pentru studiul raporturilor între estetică și gîndirea filozofică. Redescoperirea și revalorificarea textelor de tinerețe prezintă desigur surpriza de a vedea că există o continuitate substanțială între opțiunile inițiale și tezele finale. Este suficient să spunem că fenomenologia procesului de creație, descrisă ca o trecere de la planul existenței pragmatice-cotidiene a „omului întreg" la cel al operei ca încarnare a „omului integral concentrat" (termenii germani : de la „der ganze Mensch"

Scanned with OKEN Scanner

la „der Mensch ganz" sînt aproape intraductibili literal), va fi identic prezentă în manuscrisul din 1912—1914 şi în opera publicată cu cinci decenii mai tîrziu. Adevărul enunţat mai sus nu trebuie să ne împiedice a afirma răspicat că transformările decisive pe care le-au cunoscut opţiunile filozofice ale gînditorului în intervalul amintit au adus cu sine o remodelare radicală a ideilor sale şi o reimplantare cu totul diferită a tezelor iniţiale într-un context sensibil deosebit. Cercetarea noastră îşi propune să urmărească în primul rînd efectele transformărilor din concepţia asupra relaţiei subiect-obiect în analiza esteticului. Atitudinea faţă de estetica lui Kant va juca în mod firesc un rol principal. Poziţia lui Lukács va suferi aci metamorfoze evidente. Kant şi ideile sale estetice revin în mod obsedant ca un termen perpetuu de referinţă pentru dezvoltările sale teoretice. Oricîte elemente inedite şi iniţiative de gîndire originale aduc textele de tinereţe ale esteticii lui Lukács, ele se mişcă în spaţiul teoretic al lui Kant şi al neokantianismului ; atît manuscrisul din perioada Heidelbergului cît şi mai ales capitolul autonom reprodus în *Logos* cuprind o definire a esteticului în comparaţie cu logicul şi cu eticul pe fondul unei analize intra-categoriale, realitatea obiectivă jucînd doar rolul unei materii informe sau al unui simplu teren de decolare. Cînd însă în marea *Estetică* finală, realitatea obiectivă va pătrunde dominatoare, cu întreaga ei densitate şi substanţialitate, claustrarea intra-categorială a analizei va face loc unei metode opuse de articulare a problemelor, atmosfera rarefiată şi ultrateoretică a kantianismului iniţial fiind substituită de o construcţie teoretică grandioasă, edificată pe o bază materialistă, genetic-ontologică.

Să analizăm de pildă conceptul estetic principal al esteticii tînărului Lukács : arta creează un „echilibru liniştitor" (ein ruhendes Gleichgewicht) între subiectivitate şi obiectivitate, oferind o plăsmuire al cărei sens este împlinirea trăirii ca trăire. Focarul atenţiei sale se concentra pe atunci asupra

Scanned with OKEN Scanner

operației de a separa cît mai riguros sfera esteticului de cea a logicului (teoreticului) și a eticului. Specificitatea artei era legată pentru el de retroversiunea întregii realități în termenii subiectivității. Desigur Lukács făcuse un important pas înainte în direcția obiectivității și a realismului filozofic atunci cînd deplasase centrul analizei de la sfera pur subiectivă a judecăților de gust (teza kantiană) la cea a procesului de creație al *operelor de artă* și a unei interacțiuni perpetue între subiect și obiect. Preocuparea sa simultană era să afirme autonomia (caracterul auto-suficient) al obiectului estetic : opera de artă, și condiționarea ei absolută de existența unei subiectivități. La un moment dat în studiul său din *Logos* el îi reproșa chiar lui Kant de a nu fi ținut seama de „miracolul" dublei însușiri a operei de artă (v. p. 8). Opoziția fermă stabilită însă de Kant între cunoașterea teoretică și activitatea estetică, între *universalitatea obiectivă* a rezultatelor celei dintîi și *universalitatea subiectivă* a produselor celei de a doua, era împărtășită pe deplin de Lukács. Autorul textului din *Logos* nu ezita să afirme la un moment dat în mod programatic : „«Critica puterii de judecată» cuprinde punctul de plecare pentru rezolvarea oricărei probleme cu privire la structura sferei estetice ; ...estetica nu are altceva de făcut decît să clarifice și să gîndească pînă la capăt ceea ce există acolo implicit" (ibid.). Teza kantiană că universalitatea plăcerii estetice are un caracter prin definiție *subiectiv* era insistent pusă în valoare de Lukács. Poate părea uimitor și paradoxal să-l vedem pe teoreticianul de mai tîrziu al artei ca *mimesis*, apărînd cu o fervoare și cu o rigoare intratabile autonomia artei față de orice imixtiune cu pretenții hegemonice a *obiectului*. Nu încape nici o îndoială că pentru autorul studiului din *Logos* realitatea obiectivă, independentă de conștiință, nu avea nici o putere coercitivă în constituirea sferei esteticului. Despicarea fermă a sferei teoretice (logice) de cea estetică, efectuată în spiritul argumentelor lui Kant, avea în

Scanned with OKEN Scanner

fond un mobil identic : adevărurile teoretice impun o universalitate cu caracter obiectiv, universalitatea lor se întemeiază pe proprietăţi ontologice obiectiv universale, cu o valabilitate impersonală şi trans-subiectivă ; efortul teoretic al lui Lukács se concentra însă asupra demonstraţiei că universalitatea obiectului estetic nu se funda cîtuşi de puţin pe reproducerea unor asemenea proprietăţi universal-valabile ale *obiectului în sine*, ci pe o conformitate a obiectului cu năzuinţele şi aspiraţiile subiectivităţii ca subiectivitate. Formulările sale nu lasă loc echivocului : obiectul în sine (realitatea obiectivă) nu joacă în artă decît rolul unui declanşator sau catalizator al pulsiunilor şi mişcărilor subiectivităţii (es nur als Veranlassung gebrauchenden Kräften des Subjekts zugesprochen). El afirma drept „fundament transcendental" al artei o „imanenţă a trăirii... *cu totul independentă de obiect* (s.n.)" (p. 11). Se impune însă cu evidenţă observaţia că demersul gîndirii lui Lukács nu era dictat de dorinţa vreunei fidelităţi faţă de poziţia filozofică a idealismului subiectiv kantian, ci de un scrupul estetic foarte ascuţit şi de voinţa de a garanta cu toate mijloacele autonomia artei printre celelalte forme ale spiritului.

Protestul său împotriva oricărei confuzii a contemplaţiei estetice cu contemplarea teoretică (efectuată prin definiţie cu categoriile intelectului) era legat de teama că ar putea fi primejduit caracterul autarhic al operei de artă ca o totalitate încheiată în sine însăşi. Lukács întreprinde acum o acţiune teoretică de o frapantă asemănare cu cea a lui Benedetto Croce. Solidaritatea sa cu critica lui Kant împotriva oricărei confuzii între estetic şi logic, nu-l împiedică să considere poziţia lui Kant exclusiv negativă şi insuficientă pentru o determinare efectivă a principiului estetic. Reproşul său faţă de Kant este că autorul „Criticii puterii de judecată" nu acceptă în fond ca principiu constitutiv universal al obiectivităţii decît pe cel logic, fără a bănui că ar exista o formă

Scanned with OKEN Scanner

de constituire universală a *obiectului* cu caracter *subiectiv*. Lukács accepta în textul din *Logos* teza kantiană a frumuseții ca obiect al unei plăceri „fără concept", dar o considera o atitudine „strict negativă" (p. 14), căreia el se străduia să-i opună un principiu *pozitiv* de constituire a sferei estetice. Să ne amintim că și Benedetto Croce formula la adresa operei, pe care o aprecia de asemenea în mod superlativ, ca un moment de răscruce în istoria esteticii : „Critica puterii de judecată" a lui Kant, un reproș similar : determinațiile conceptului kantian al frumosului ar avea un caracter „negativ și generic", ceea ce nu le-ar micșora imensa lor funcție euristică. Croce regreta că Immanuel Kant nu a reușit să unifice teoria sa a frumosului cu geniala teorie a lui Vico despre existența unei autonome „logica della fantasia" („Ultimi saggi", p. 39). Principiul pozitiv propus de Lukács în estetica sa de tinerețe este cel pe care l-am amintit în repetate rînduri : obiectul estetic este un obiect configurat în raport cu exigențele și imperativele împlinirii trăirii ca trăire, o încarnare a năzuinței subiectivității către o stare de armonie (de conformitate formală) cu ea însăși. Progresul lui Lukács față de Kant rezidă în accentul pus pe latura plăsmuirii unui *obiect* autonom, ca expresie a universalității subiective. Pentru cunoscătorii evoluției ulterioare a esteticii lui Lukács, ar putea să pară surprinzătoare observația că autorul studiului din revista *Logos* se arăta mult mai consecvent în a apăra *autonomia sferei estetice* decît însuși Immanuel Kant. Ne aflăm într-adevăr în fața uneia dintre cele mai complicate probleme ale evoluției gîndirii estetice a lui Lukács, mai ales dacă o privim în lumina tezei noastre principale : existența unui raport simultan de identitate și de non-identitate între estetica de tinerețe și sistemul de estetică marxist. Lukács accepta cu entuziasm în textul din *Logos* și teoria kantiană a „dezinteresării" ca atribut constitutiv al atitudinii estetice (celebra „Interesselosigkeit" kantiană), dar mînat de fervoarea sa autonomistă

Scanned with OKEN Scanner

îi reproșa lui Kant de a fi dat ascultare și în această împrejurare unui impuls mai curînd *metaestetic*, de natură *etică*. Nici teoria kantiană a „frumuseții aderente" (*pulchritudo adhaerens*), cea care implică reprezentarea unui *concept* al obiectului contemplat, în opoziție cu „frumusețea liberă" (*pulchritudo vaga*), care nu implică nici un concept, nu era scutită de un reproș asemănător. Lukács trasa cu aceeași fermitate și siguranță granița riguroasă între activitatea estetică și celelalte forme principale de activitate a spiritului. Siguranța i-o dicta convingerea că a descoperit un principiu pozitiv de constituire a sferei estetice. Cum singura rațiune a obiectului estetic era de a stimula și de a pune în mișcare puterile lăuntrice ale subiectivității, aducîndu-le într-o stare de echilibru și adecvare între ele și obiect și între ele înseși, tot ce ar fi putut determina o transcendere a unei asemenea „reine Erlebnisimmanenz", era expulzat în sfera extra-esteticului. Caracterul autarhic, încheiat în sine însuși, al operei de artă nu era pentru Lukács un principiu pur formal, ci avea o rădăcină ontologică : orice determinare a „lumii" prezente în operă, care ar fi trimis în afara „obiectului corespunzător" trăirii pure, o scotea în mod necesar din sfera esteticului (inclusiv raportarea ei la un concept, ceea ce însemna extrapolarea ei în zona teoreticului, sau la un interes moral, ceea ce o anexa sferei eticului).

„...Actul dezinteresării nu înseamnă în ultimă instanță nimic altceva decît intenția subiectului viu (des erlebenden Subjekts) către un obiect potrivit trăirii pure" — scria Lukács în studiul din *Logos* (p. 15). Înverșunarea sa părea să se îndrepte atunci împotriva nesiguranței și inconsecvențelor lui Kant în stabilirea fermă a autonomiei esteticului. Conceptul de „frumusețe aderentă", cu reintroducerea *conceptului despre obiect* în judecata estetică și a noțiunii de „ideal al frumuseții", poziția intermediară conferită dezinteresării estetice între interesul sensibil din viața cotidiană și interesul

Scanned with OKEN Scanner

moral al sferei etice, ideea că starea estetică ar fi doar o stază a sufletului în ascensiunea spre patria lui reală : moralitatea, prezența chiar a „ideilor rațiunii" în sentimentul sublimului, îi apăreau ca tot atîtea derogări de la principiul riguros al autonomiei sferei estetice. S-ar spune că niciodată ca în împrejurarea de față nu s-a arătat Lukács un apărător mai intransigent al autonomiei sferei esteticului. Exasperarea autonomismului kantian, polemica împotriva conceptualismului sau moralismului în artă, aveau însă o rațiune bine definită : resentimentul față de orice posibilă adulterare a principiului estetic. Nu este deloc greu să arătăm cît de diametral opuse vor fi ulterior pozițiile sale teoretice față de problemele enunțate mai sus. Preferăm însă și de astă dată să subliniem în primul rînd *continuitatea* în evoluția gîndirii estetice a lui Lukács. Ar fi de pildă o eroare să vedem în adeziunea tînărului Lukács la teza dezinteresării artei vreun simptom de „formalism". Singura sa preocupare era să apere puritatea principiului său fundamental : arta este echivalentă cu o retroversiune a lumii în termenii subiectivității, cu plăsmuirea unui „obiect" saturat în întreaga sa constituție de bogăția vieții și de plenitudinea „umanității", articulat exclusiv în scopul împlinirii trăirii ca trăire. Orice moment obiectiv este impregnat în artă de pulsiunile subiectivității, orice mișcare a subiectivității dobîndește în spațiul operei o expresie obiectivă. Analiza lui Lukács urmărea drumul fenomenologic spre realizarea unei asemenea „realități utopice" (opera de artă), procesul progresiv de relativizare al subiectivității și obiectivității, în aspirația spre echilibrul și identificarea lor. Nu este inutil să arătăm că regăsim aci *in nuce* teza principală a „Esteticii" de mai tîrziu : în opoziție cu știința ca formă de dezantropomorfizare a reflectării, arta este prin definiție o reflectare antropomorfizantă a lumii. Cum orice experiență trăită (Erlebnis) are un caracter singular, împlinirea ei ca trăire în spațiul omogen al operei își găsește legea de expresie

Scanned with OKEN Scanner

exclusiv în ea însăşi, realitatea obiectivă fiind prezentă doar încorporată înlăuntrul acestui proces de „subiectivaţiune". Tocmai aci îşi are rădăcina caracterul de realitate autarhică şi autotelică al operei de artă. Tînărul Lukács nu şovăia să revendice energic tăierea oricăror punţi între operă şi realitatea exterioară ci (mult mai radicală, spunea el, chiar decît faimoasa „punere în paranteză" husserliană), ca şi suprimarea legăturilor între operă şi eul pragmatic-psihologic. Opera de artă era definită după o celebră expresie leibniziană drept o „monadă fără ferestre" (*fensterlose Monade*).

Teza kantiană a „dezinteresării" ca atribut al plăcerii estetice, era aşadar asimilată de Lukács pentru a garanta autosuficienţa operei, prin neutralizarea oricărui „interes" faţă de o realitate exterioară ei sau faţă de orice scop transcendent. Dacă *theoria* implică raportarea perpetuă la un şir de principii şi axiome constitutive, extensibil în principiu la infinit, dacă etica se constituie din „acte" raportate de asemenea la norme transcendente experienţei imediate, opera de artă şi-ar găsi legea plăsmuirii ei exclusiv în ea însăşi. Desigur Lukács va adopta mai tîrziu o altă atitudine faţă de tezele lui Kant din „Critica puterii de judecată". Să ne gîndim de pildă că în primul capitol al scrierii sale „Particularul ca o categorie a esteticii" (1957) el va considera teza lui Kant despre judecata estetică ca o judecată „fără concepte" drept o atitudine subiectivistă şi formalistă : îndepărtarea conceptului era identificată acum de Lukács cu o expulzare a conţinutului din sfera esteticului. Inconsecvenţele lui Kant faţă de propriul său postulat (aluzie probabil la teza „frumuseţii aderente" sau a definiţiei frumosului ca „simbol al moralităţii") erau acum preţuite din direcţia opusă ; Lukács respingea pur şi simplu disjungerea radicală a sferei esteticului de sfera cunoaşterii, operată de Kant, văzînd în ea primejdia izolării esteticului într-un soi de „rezervaţie naturală" (Naturschutzpark) („Probleme der Ästhetik", Werke, Band 10, Luchter-

Scanned with OKEN Scanner

hand Verlag, p. 552—553). Chiar cu două decenii înainte, în importantul studiu dedicat esteticii lui Schiller (*„Zur Ästhetik Schillers"*, 1935, din volumul *Beiträge zur Geschichte der Ästhetik)* el adoptase față de Kant o atitudine analoagă. Să ne amintim de asemenea că în „Estetica" finală, unde atitudinea față de Kant devine mult mai nuanțată, teza despre „Interesselosigkeit" (dezinteresare), după o acceptare a miezului ei valabil : suspendarea atitudinii practice față de realitate în procesul activității estetice, era în fond respinsă, în numele unui concept superior al „interesului" implicat de adevărata operă de artă. Paradoxul aparent este că mai ales în marea „Estetică" gînditorul se va dovedi *în esență* fidel demersurilor inițiale ale esteticii sale, oricît contextul lor va fi acum cu totul altul [1].

Este sigur de pildă că o teză cum era cea despre caracterul non-metafizic și pur transcendental al activității estetice, atît în formularea ei tipic kantiană cît și în modul de gîndire care o susținea, nu o vom regăsi *ca atare* nicăieri ulterior în opera finală a lui Lukács, ea rămînînd caracteristică pentru manuscrisul esteticii din perioada Heidelbergului și pentru fragmentul apărut ulterior în *Logos*. Substanța ei va fi prezentă

[1] Georg Lukács a ținut atît de mult el însuși să atragă atenția în repetate rînduri asupra transformărilor calitative operate în gîndirea sa din faza maturității și asupra *noutății* punctului de vedere marxist adoptat în „Estetica" finală, încît continuitatea între scrierile de tinerețe și cele elaborate ulterior a fost inevitabil eclipsată. Sartre îi reproșa odată lui Lukács, cu prilejul unei polemici aprige izbucnite între ei, de a-și fi abjurat cu seninătate operele de tinerețe. Lukács îi reproșa concomitent de a nu avea luciditatea filozofică necesară spre a recunoaște contradicția inerentă unei poziții care rămînea fidelă în esență conceptului heideggerian de „Geworfenheit" (omul este o ființă „azvîrlită în lume") și se voia simultan partizană a materialismului istoric. Nu fondul sau detaliile polemicii ne interesează acum aci, cit o idee profund justă enunțată de Sartre cu prilejul disputei (chiar dacă în cazul lui Lukács aplicarea ei se baza pe o neînțelegere). Sartre arăta că la adevărații

Scanned with OKEN Scanner

însă în sistematizarea finală a esteticii sale. Metoda de interpretare a artei în perspectiva unei analize filozofice a raporturilor între subiectivitate și obiectivitate va fi de asemenea comună. Ideea că arta năzuiește către stabilirea unui soi de „echilibru plutitor" între subiect și obiect o vom regăsi deopotrivă în cele două ipostaze. Teza că vocația artei este cu totul divergentă față de cea a metafizicii, că ea nu urmărește realizarea unei himerice identități a subiectului cu obiectul prin resorbirea subiectivității în contemplarea „lucrului în sine", ci dimpotrivă este o aducere perpetuă a lumii în sine la gabaritul subiectivității, printr-un act de „subiectivațiune" extremă (barbarismul îi aparține în mod deliberat tînărului Lukács), o vom regăsi, mutatis mutandis, în opoziția dintre funcția științei de a reflecta în mod dezantropomorfizant realitatea-în-sine și funcția artei de a fi o-lume-pentru-sine *(ein Fürsichseiendes)*. Conceptul de „corespondență" sau „conformitate" (Angemessenheit) a lumii cu exigențele și imperativele cele mai profunde ale subiectivității, va rămîne în esență comun. Chiar polemica împotriva analogiei între artă și „intuiția intelectuală" a lui Schelling și împotriva concepției lui Schelling despre artă ca singur organ de revelare a abso-

---

creatori, poeți sau filozofi, opțiunile originare nu se dezmint și nu se anulează niciodată : „chez un Nietzsche ou un Baudelaire le choix est si profond et si originel que l'on retrouve les thèmes dominants de leur pensée dès leur plus jeune âge". La punctul unde a ajuns analiza noastră, recunoscînd pe deplin cîtă dreptate va avea Lukács să pună un accent energic pe mutațiile produse în gîndirea sa, putem măsura simultan justețea ideii enunțate de Sartre și aplicabilitatea ei chiar în cazul gînditorului contestat (polemica între Sartre și Lukács a avut loc în paginile ziarului *Combat*, după un interviu acordat în februarie 1949 de Lukács lui François Erval, rămînînd însă la stadiul unui simplu duel jurnalistic ; ea va căpăta un caracter mult mai serios, odată cu replica lui Sartre din *Questions de methode* la adresa cărții lui Lukács *Existentialisme ou marxisme ?)*

Scanned with OKEN Scanner

lutului va fi prezentă deopotrivă în faza inițială și în faza finală a esteticii lui Lukács. Toate analogiile semnalate nu trebuie să ne facă a uita că tocmai în înțelegerea relației subiect—obiect se vor produce și metamorfozele hotărîtoare în concepția sa.

Afirmarea caracterului transcendental și non-metafizic al operei de artă se voia o nouă demonstrație a caracterului suveran al subiectivității în zona esteticului. Eliberarea de orice hetero-condiționare din partea obiectului stătea la baza tezei despre caracterul non-metafizic al activității estetice. Plăsmuirea artistică nu avea pentru Lukács alt impuls configurator decît trăirea subiectivă, iar pe de altă parte o asemenea trăire era epurată de aderențele ei empirice, pentru a atinge, grație unui proces de omogeneizare și purificare, treapta subiectivității estetice. Sub raport filozofic tînărul Lukács găsea doar în teza kantiană a transcendentalității funcțiilor spiritului un punct de sprijin pentru ideile sale despre natura esteticului. Distincțiile, împinse la limita subtilității, cu care Lukács opera în spațiul teoretic al neo-kantianismului erau dictate în mod univoc de intuiția sa centrală cu privire la specificul esteticului. *Erlebnis*-ul îi apărea a nu-și putea impune hegemonia sa, consubstanțială activității estetice, fără a se elibera în mod categoric de orice tutelă a obiectivității : de aci polemica sa perpetuă împotriva „metafizicii", unde trăirea s-ar afla prin definiție într-o dependență heteronomică de obiect. Spre a împiedica însă orice confuzie între experiența reală, între trăirea empirică, și împlinirea imanentă a trăirii ca trăire în opera de artă, între „omul întreg" *(der ganze Mensch)* al vieții cotidiene și „totalitatea omului" încarnată în opera de artă (*„der Mensch ganz"*, „omul integral concentrat"), Lukács se va opri cu insistență de-a lungul manuscrisului său din perioada Heidelbergului asupra ideii că opera de artă oferă *„sensul* trăirii, o conformitate formală a trăirii cu sine însăși, adică cerința de a te afla trăind un obiect, ale cărui forme

Scanned with OKEN Scanner

constitutive obiectuale sînt identice cu formele de organizare internă ale trăirii, cu postulatele împlinirii ei ca trăire (qua Erlebnis)". („Das Wesen der ästhetischen Setzung", mss. p. 64). Lumea obiectivă a operei nu-şi dobîndeşte sensul decît ca o obiectivare a trăirii generatoare, ca o materializare a puterii ei formative (a forţei de a „in-forma" obiectul în conformitate cu exigenţele ei pure). Distincţia neo-kantiană între „existenţă" şi „valoare", între lumea „faptelor brute" şi lumea „sensului", era singura care îi apărea aptă să localizeze în spaţiul ei teoretic ideea sa despre natura esteticului : întoarcerea experienţei trăite asupra ei însăşi pentru a dobîndi *sensul* era echivalentă cu disjungerea activităţii estetice de sfera existenţială (empirică sau metafizică) şi cu asimilarea ei sferei „valorilor". Opera de artă nu avea deci un caracter *existenţial* (seinsartig) ci era expresia unei *valori* (avea prin definiţie un caracter de *Geltung*, era produsul unei activităţi normative, al unei *werthaftige Setzung*). Din interiorul unor asemenea poziţii teoretice, cucerite după un laborios travaliu de discriminare, Lukács putea combate deopotrivă platonismul esteticii lui Schopenhauer sau confuzia între artă şi „intuiţia intelectuală" schellingiană. Identitatea subiectului şi a obiectului era într-adevăr o trăsătură comună a operei de artă şi a „intuiţiei intelectuale" postulate de Schelling, dar în timp ce cea din urmă era produsul unei contopiri mistice a subiectului cu un obiect transcendent (Absolutul), opera de artă nu cunoaşte prezenţa obiectului decît resorbită în imanenţa subiectivităţii. Teoria lui Schopenhauer suferea de un viciu asemănător : a transforma arta într-un instrument de contemplare a ideilor platonice era o altă modalitate de a deposeda „microcosmosurile" ei de autonomia lor congenitală şi de a sfărîma imanenţa trăirii (critica tezelor lui Maiorescu, descendente din Schopenhauer, se află cuprinsă aci în întregime). Analogiile cu poziţia lui Croce pot fi considerate din nou izbitoare. An-

Scanned with OKEN Scanner

tipatiile esteticianului italian față de sensualismul și naturalismul filozofic (în genere față de orice materialism), ca și față de teoriile metafizice și transcendentaliste în artă și filozofie (inclusiv față de teoria „ideii" în artă, a unui Schelling ca și a unui Schopenhauer) sînt bine cunoscute. Teoria artei ca „intuiție lirică" nu făcea decît să afirme *sentimentul* drept unică forță plăsmuitoare a operei de artă. Opera artistică era și pentru Croce un „microcosmos", un „mondo a sé". Paradoxul că exasperarea idealismului filozofic în scrierile estetice de tinerețe ale lui Lukács nu îl îndepărta de înțelegerea sferei autonome a esteticului, ci dimpotrivă într-un anume sens îl apropia (ca și pe Croce), va putea fi înțeles cu adevărat numai în perspectiva uneia din tezele centrale ale „Esteticii" sale finale : arta este singura formă a spiritului unde principiul idealismului filozofic „nu există obiect fără subiect" apare constitutiv pentru relația subiect—obiect. Potențarea subiectivității în opera de artă era exprimată de Lukács deopotrivă prin polemica sa anti-metafizică și anti-platonică (ambele îndreptate împotriva oricărei forme de „obiectivism transcendental" în estetică), ca și prin energia cu care integra sfera esteticului în sfera *valorilor :* arta se înfățișează conștiinței receptoare ca un *imperativ* și ca o *normă (als eine Forderung, als ein Sollen).*

Spre a înțelege „paradoxele" insistent cultivate de Lukács de-a lungul sistemului său de estetică inedit (inclusiv remarcabilul capitol publicat în *Logos)* trebuie să ne întoarcem la structura teoretică a neo-kantianismului. Se poate spune că gîndirea lui Lukács în scrierile sale estetice de tinerețe se mișcă tot timpul *sur la corde raide,* menținînd perpetuu un echilibru dificil între termeni aparent antinomici. Ideea de *valoare* se identifica în cadrul neo-kantianismului (după cum am mai arătat) cu abstragerea din cîmpul imediatității și al trăirii *(Erlebnishaftigkeit* era substantivul utilizat pentru a desemna zona experienței trăite). Normativitatea era egală

Scanned with OKEN Scanner

cu transcenderea planului experienței nemijlocite și al trăirii empirice. În cîmpul gîndirii teoretice *forma* este echivalentă cu depășirea oricărui conținut particular sau experiențe imediate (die Form etwas schlechthin Inhalts- und Erlebnisjenseitiges ist). Efortul lui Lukács în planul speculației estetice era de a arăta că arta este singura formă a spiritului în care *norma* și *sensul* se realizează simultan prin neutralizarea planului trăirii imediate și prin potențarea lui sui-generis. Subiectivitatea normativă a operei de artă era pentru el o „singularitate canonică" : plenitudinea concretă a trăirii, cu bogăția determinărilor ei singulare, este menținută, finalitatea procesului estetic rămînînd *formalitatea* prin stilizare a subiectivității concrete. Materialitate și formalitate sînt în artă (și numai în artă !) omogene. Întrepătrunderea lor este desăvîrșită fiindcă esența lor este comună : trăirea. Caracterizările teoretice folosesc în mod semnificativ formule împrumutate din epistemologia lui Lask : activitatea estetică este prin definiție o „transformare a materiei conformă cu exigențele acesteia" *(eine materialechte Verwandlung)*, forma și conținutul fuzionînd într-o sinteză inextricabilă *(ein „schlichtes Ineinander")*. Tînărul estetician urmărea cu o aplicație neobișnuită itinerariul fenomenologic specific al procesului de creație artistică : desprinderea trăirilor din sfera lor practică, suprimarea stării lor de dispersiune și risipire din cîmpul existenței comune, omogeneizarea și echilibrarea lor prin reducție în scopul dobîndirii „sensului", obiectivarea lor într-o plăsmuire autonomă. Forma operei apărea astfel saturată de plenitudinea concretă a experienței trăite. Lukács formula o propoziție, pe care o va păstra intactă și în sistematizarea definitivă a vederilor sale estetice : *„Forma este întotdeauna forma unui conținut determinat"*. Străduința sa perpetuă este și aci să pună în valoare originalitatea ireductibilă a sferei estetice în raport cu cea teoretică (logică) sau cu cea etică. Universalitatea propozițiunilor teoretice sau a imperativelor etice se ca-

Scanned with OKEN Scanner

racteriza tocmai printr-o relativă independență de conținut (de aci fungibilitatea sau ubicuitatea specifică a formulelor lor), universalitatea formei estetice nu poate fi disociată de singularitatea ei. Nu putem să nu amintim din nou analogia cu pozițiile lui Croce, referindu-ne la celebrele cuvinte ale lui De Sanctis, citate mereu cu titlu programatic de către Benedetto Croce: „La forma non è a priori, non è qualcosa che stia da sè e diversa dal contenuto quasi ornamento o veste o apparenza, o aggiunto di esso; anzi è essa generata dal contenuto, attivo nella mente dell'artista: tal contenuto, tal forma".

Sinteza între singularitatea experienței încorporate în operă și universalitatea ei, dobîndită grație formei estetice, stătea în centrul reflecțiilor tînărului Lukács. Neo-kantianul Lukács ajungea astfel în fața unei întrebări cruciale: care era principiul transcendent al sferei estetice, pe care urma să se sprijine valoarea fiecărei opere în parte? Întrebarea nu are nimic surprinzător, dacă ne amintim teza fundamentală a lui Rickert: operele de cultură sînt produsul intersecției unui conținut material cu o valoare transcendentă. Valorile sînt pentru neokantieni forme transcendente și apriorice ale spiritului, aplicate în mod specific materialității și facticității. Operele de artă concrete erau pentru Rickert încarnări ale unui „sens" estetic ireal și transcendent (v. mai ales paragraful „Die irrealen Sinngebilde und das geschichtliche Verstehen" în cartea sa „Die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung", Fünfte Auflage 1929, p. 537). Răspunsul la întrebarea de mai sus îl conducea pe Lukács către o subliniere și mai răspicată a „paradoxiilor" sferei estetice. Consecvent cu ansamblul premizelor sale, el nu putea ajunge la o altă concluzie decît că „valoarea transcendentă" a esteticului se realizează exclusiv în imanența concretă a fiecărei opere de artă. Auto-suficiența operelor de artă, caracterul lor de microcosmosuri, se caracteriza tocmai prin suprimarea oricărei „transcendențe".

Scanned with OKEN Scanner

Raportul între unicitatea fiecărei opere şi principiul universal al esteticului îl preocupa în cel mai înalt grad pe autorul proiectatului sistem de estetică din perioada Heidelbergului. Lukács împingea pe de o parte la ultimele ei consecinţe ideea rolului constitutiv al subiectivităţii *individuale* în procesul creaţiei şi receptării artistice. Pe de altă parte era animat de impulsul puternic al adversităţii faţă de relativismul sau „anarhismul" pur în judecata estetică, de înclinaţia către neutralizarea fermă a oricărei confuzii între subiectivitatea practică şi subiectivitatea estetică. Zeci de pagini din manuscrisul său nepublicat sînt consacrate radicalizării distincţiilor între sfera logic-teoretică a cunoaşterii şi sfera esteticului, inclusiv situaţiei „paradoxale" a esteticii ca teorie universală a artei în raport cu obiectul ei : opera de artă ca un *unicum* ireductibil. Paradoxia conceptului său central : cel al „trăirii normative" îşi dezvăluia aci toate valenţele. Tînărul Lukács se zbătea în efortul de a concilia singularitatea necesară a fiecărei experienţe estetice cu caracterul ei normativ-universal. Aporiile formulate în manuscrisul său inedit nu le vom mai regăsi ca atare în sistemul final de estetică. Scrierea de tinereţe punea accentul pe *hiatusul* (die Kluft) sau pe eterogenia radicală între experienţa individuală în faţa fiecărei opere de artă şi estetica văzută ca teorie universală a obiectului estetic. Raţionamentele convergeau în a sublinia legătura inextricabilă între subiectivitatea pură ca principiu fundamental al sferei estetice şi singularitatea ireductibilă a fiecărui act estetic. Este uimitor să vedem pînă unde ducea Lukács tendinţa sa de a pune în valoare incomensurabilitatea subiectivităţii ca pe un atribut constitutiv al atitudinii estetice.

El pornea de la constatarea universalizării sui-generis pe care o aduce cu sine opera de artă în sfera experienţei trăite a contemplatorului : trăirea operei (re-evocarea ei, cum va spune Croce) implică ridicarea conştiinţei receptoare la treapta „trăirii pure", dar în fiecare conştiinţă individuală trăirea

Scanned with OKEN Scanner

normativă se realizează prin definiţie în mod diferit. Actele de re-evocare ar fi avut un caracter principial *divergent* fiind legate de individualitatea ireductibilă a fiecărei subiectivităţi, fără a altera în acelaşi timp supunerea comună faţă de intenţionalitatea estetică a operei. Dincolo de o serie de concluzii paradoxale şi inacceptabile (pe care le vom semnala imediat), trebuie să descoperim nucleul valabil al argumentelor lukácsiene. Preocuparea sa fundamentală era una de epistemologie estetică. Miezul demonstraţiei era disjungerea fermă a „universalităţii subiective" implicate de opera artistică de universalitatea conceptelor obţinute pe cale teoretică. Insistenţa sa în a sublinia că ridicarea subiectivităţii individuale pe treapta universalităţii prin experienţa unei opere de artă nu este nici pe departe echivalentă cu o simplă „formalizare" a ei, ci presupune potenţarea şi amplificarea *individualităţii*, ilustrează adevărul de mai sus. Cît de profund solidară era gîndirea estetică a tînărului Lukács cu cea a lui Kant, se vede şi din adeziunea sa deplină la celebra teză kantiană : nu ar exista un principiu *obiectiv* al gustului. Kant afirmase categoric în „Critica puterii de judecată" : universalitatea judecăţii de gust nu poate fi întemeiată niciodată pe dovezi *obiective*, pe prescripţii sau reguli, ci are prin definiţie un caracter subiectiv, descinzînd din reflexiunea subiectului asupra propriei sale stări de plăcere sau neplăcere. Lukács va radicaliza şi în această împrejurare poziţia kantiană : el nu va şovăi să-i reproşeze chiar lui Kant de a fi menţinut încă prea aproape principiul „universalităţii subiective" a gustului de cel al universalităţii de tip logic-teoretic şi de a nu fi circumscris de-ajuns de sigur natura genuină a esteticului. Grija sa era de a apăra ferm sinteza între individualitatea trăirii şi universalitatea trăirii ca o „paradoxală" realitate constitutivă a experienţei estetice (v. mai ales studiul din *Logos* „Die Subjekt-Objekt-Beziehung in der Ästhetik", p. 30—31). „Subiectivismul" esteticii sale era atît de pro-

Scanned with OKEN Scanner

nunțat încît el era gata să afirme că „valoarea estetică nu posedă o evidență constrîngătoare" (keine erzwingbare Geltung besitzt). Faptul că ținea simultan să prevină energic orice confuzie posibilă între trăirea practică și trăirea estetică, pentru a apăra ferm principiul „universalității subiective", arată că preocuparea sa era să pună în valoare caracterul *exclusiv* al prezenței subiective în orice act de valorificare estetică. Adeziunea sa repetată la teza kantiană a plăcerii estetice ca o plăcere „fără concept" (deci fără motivări impuse de „*obiect*") era dictată de același impuls : locul geometric al esteticului nu putea fi decît zona „purei subiectivități".

Cînd spuneam că finalitatea analizelor erau problemele de epistemologie în zona esteticii, ne gîndeam la numeroasele pagini din manuscrisul inedit dedicate situației speciale a esteticii față de obiectul ei în raport cu poziția celorlalte discipline din ansamblul teoriei cunoașterii față de obiectul lor. De astă dată ne aflăm în fața unei direcții de gîndire pe care o vom regăsi intactă și în estetica maturității. Ideea sa era că în sfera esteticului întreaga opoziție între „singular" și „general" și-ar fi pierdut orice sens. Opera de artă singulară nu se supune și nu se subsumează unui principiu „general" al esteticului, după cum un fenomen din natură sau din societate se supune și se subsumează unei legi generale. Lukács avea revelația caracterului prin definiție *antiplatonic* al sferei estetice. Meritul analizelor sale era de a arăta că operele de artă nu sînt specificarea unui principiu transcendent sau al unei valori ideale. Orice depășire a operei individuale în pura ei imanență de cosmos autonom devenea o alterare a experienței estetice originare. Tînărul estetician se găsea în fața situației dificile și paradoxale de a legitima existența unui demers teoretic : estetica, căruia îi era interzis a priori pierderea contactului genuin cu individualitatea tuturor obiectelor sale. Caracterul „paradoxal" apărea ca atare doar din perspectiva unei teorii a cunoașterii logico-matematice. În

Scanned with OKEN Scanner

planul științei, stabilirea unei legi sau a unei teoreme face în general de prisos raportarea ei perpetuă la multitudinea cazurilor individuale. Estetica nu ar cunoaște însă demersul, curent în planul teoriei, de la universalitatea principiilor generale către specificitatea cazurilor individuale : contactul perpetuu cu singularitatea operelor de artă (definite în *Die Heidelberger Ästhetik* ca „individualități simbolice" sau „singularități paradigmatice") este o condiție *sine qua non* a existenței ei. Fără îndoială Lukács nu renunță la ideea rickertiană de a stabili un principiu transcendent al sferei estetice. Definindu-l însă drept expansiunea *purei subiectivități libere de opoziție* (reine gegensatzfreie Subjektivität), iar ideea de subiectivitate implicînd prin definiție pe cea a individualității *hic et nunc*, sfera esteticului i se înfățișa ca fiind singura unde legea imanentă a obiectului individual devine constitutivă pentru existența „valorii transcendente". Este într-adevăr instructiv și puțin amuzant să-l vedem pe ferventul estetician raționalist de mai tîrziu, afirmînd în estetica sa de tinerețe că opera de artă individuală se imobilizează într-un soi de „insolubilă iraționalitate" sau de „je ne sais quoi", după expresia esteticienilor secolului XVIII, în raport cu principiile generale ale teoriei artei, sau caracterizînd eterogeneitatea ineliminabilă între experiența individuală a operei și teoria estetică generală în termeni aproape kierkegaardieni : „Experiența estetică imediată (das ästhetische Erlebnis) se menține într-un incognito ireductibil față de autocunoașterea ei în estetică...". Spre a radicaliza ideea incomensurabilității fiecărei experiențe estetice, Lukács ajungea chiar la una din acele formulări extremiste și inacceptabile despre care aminteam mai sus : „...o teorie a cunoașterii consecventă în cîmpul esteticii — tocmai fiindcă este o teorie a cunoașterii în cîmpul esteticii — trebuie să ajungă la un agnosticism" (mss. p. 110). Un asemenea „nominalism"

Scanned with OKEN Scanner

estetic radical era însă dictat la Lukács de intuiţiile sale centrale cu privire la natura esteticului : obiectivitatea operei de artă era pentru el o „schemă a împlinirii trăirii ca trăire" (*Schema der erlebbaren Erfüllung*), iar individualitatea fiind o trăsătură ineliminabilă a oricărei trăiri, „subiectivitatea pură" incorporată în fiecare operă de artă o implica în mod consubstanţial. Estetica de tinereţe punea accentul pe discrepanţa inevitabilă între experienţa directă a operelor şi transpunerea ei în limbajul teoriei. Desigur Lukács se apăra de eventuala acuzaţie că ar fi înclinat să diminueze valoarea euristică a esteticii ca teorie filozofică (ar fi fost într-o contradicţie strigătoare cu propriul său demers). Este însă nu mai puţin evident că eterogenia între experienţa estetică genuină şi interpretarea ei în limbajul conceptelor filozofice ale esteticii nu-şi găsea în manuscrisul său nepublicat o soluţie satisfăcătoare. Chiar şi lui Konrad Fiedler, cel care a pus în valoare prioritatea diferitelor specii ale artei în raport cu conceptul universal al artei, i se adresa reproşul de a nu se fi eliberat de „platonism" : nu „vizualitatea pură" ar fi fost categoria constitutivă a operelor de artă plastice, ci vizualitatea unică şi de fiecare dată altfel articulată a diferitelor opere individuale. Dus la ultimele consecinţe, un asemenea nominalism estetic face imposibil orice discurs teoretic asupra artei. El rămîne ca o demonstraţie polemică împotriva confuziei între metodologia cunoaşterii operelor de artă şi teoria cunoaşterii ştiinţifice.

Doar „Estetica" finală va oferi o tentativă coherentă de soluţionare a problemei. Capitolul intitulat „Continuitatea şi discontinuitatea sferei estetice" („*Ästhetik*", I Teil, Erster Halbband, p. 618—640) va păstra intacte consideraţiile primei estetici cu privire la distincţia între abstracţiunea de tip logico-ştiinţific, practicată în cîmpul clasificărilor ştiinţei, şi generalizările operate în zona esteticii. Principiul metodologic

Scanned with OKEN Scanner

fundamental enunțat de Lukács demonstrează fidelitatea sa față de observațiile inițiale din manuscrisul rămas inedit: „Generalizarea unei stări de fapt originar estetice are voie să depășească singularitatea operei date numai în măsura în care această singularitate, în cursul depășirii ei prin concept, rămîne păstrată nevătămată" (p. 619—620). Nu ne putem îngădui deocamdată o expunere mai largă a concluziilor lui Lukács. Să spunem doar că distincția sa între conceptele de tip clasificator ale diverselor științe și conceptele estetice se va traduce în exigența unei extreme ductilități și mobilități a celor din urmă. Postulatul său va fi că orice generalizare estetică (de la speciile sau genurile artei pînă la conceptul artei și al esteticului ca atare) trebuie să rămînă într-un raport de aderență indestructibilă cu realitatea estetică primordială: opera de artă în individualitatea ei. Concluzia sa va fi nu numai că orice reguli sau prescripții de tip clasificator sînt în artă inoperante, ca fiind tot atîtea contradicții cu natura originară a esteticului, dar că generalizările estetice (a căror legitimitate nu o contesta), de la legile diferitelor genuri ale artei pînă la cele ale artei în general, sînt supuse unei îmbogățiri și adînciri cu fiecare nouă operă de artă: autorul „Esteticii" va contesta, ca și în tinerețe, că raportul între opera individuală și genul artistic ar fi unul de „subsumare", formulînd afirmația interesantă că genurile artei suferă în conținutul și forma lor o modificare neîntreruptă, dacă nu chiar o transformare decisivă, cu nașterea fiecărei noi opere. Valoarea unor asemenea concluzii aparent greu de cuprins în paroxismul lor dialectic urmează a fi examinată ulterior. Să mai amintim doar că inițiativa teoretică cea mai importantă a maturului Lukács în această problemă va fi introducerea categoriei de *inerență* (Inhärenz), spre a defini specificul generalizării estetice: individualitatea operei va încorpora universalitatea ei (inclusiv legea genului sau cea a artei în gene-

Scanned with OKEN Scanner

ral) într-un raport de *inerență* și nu de *subsumare*, ceea ce ar explica caracterul inextricabil al sintezei între individual și universal în artă.

O privire sintetică asupra părții centrale a esteticii din perioada Heidelbergului (ne referim aci la prima parte, însumînd 118 pagini dactilografiate, intitulată generic : *Das Wesen der ästhetischen Setzung)* și asupra capitolului autonom tipărit în revista *Logos*, arată că în analiza relației estetice subiect—obiect tînărul Lukács punea accentul pe ideea de „pură subiectivitate". Fenomenologia procesului de creație artistică era descrisă ca o mișcare de contragere a subiectivității în ea însăși : replierea din starea de dispersiune a existenței curente (cea caracteristică pentru „der ganze Mensch") era prima condiție spre a dobîndi omogeneizarea și purificarea experiențelor trăite. Auto-mișcarea subiectivității spre starea de echilibru și armonie cu ea însăși (încorporată în opera de artă) implica în mod necesar subordonarea totală a realității obiective procesului de omogeneizare și purificare a subiectului. Tot ceea ce pare arbitrar, dintr-o perspectivă „obiectivă", în mișcările subiectivității, capătă în artă dimpotrivă sigiliul necesității : „sie gerade als Willkür objektiv werde" (ea devine tocmai ca mișcare arbitrară obiectivă), cum se va exprima Lukács, cu una din formulele sale paradoxale, în studiul din *Logos* (p. 26). Arta era destinată în constelația formelor spiritului să întruchipeze împlinirea subiectivității ca subiectivitate. Drumul spre un asemenea țel reclama, pentru tînărul Lukács, izolarea deplină a subiectivității estetice de orice legătură și comunitate subiectivă și obiectivă, detașarea totală de propria „personalitate", întrucît ea este ancorată cu toate rădăcinile ei în spațiul lumii obiective. Nu trebuie să uităm că descrierea de mai sus urmărea transcripția conceptuală a aspectelor *imediate* ale procesului de creație : abstragerea din planul realității trăite nemijlocit (die Erlebnis-

Scanned with OKEN Scanner

wirklichkeit) ca o condiție a „reducției omogene", a purificării trăirilor de orice eterogeneitate și dependență obiectivă, spre a realiza starea lor ideală de libertate, coeziune și organicitate, în cadrul totalizării sui-generis a „omului integral concentrat" (der Mensch „ganz"). Desigur Lukács caracteriza specificul activității estetice ca un echilibru dinamic între subiectivitate și obiectivitate : era implicată aci inevitabil ideea că auto-constituirea subiectivității pure trece prin asimilarea determinărilor lumii obiective, prin conversiunea reciprocă a subiectivității și obiectivității. Fragmentul din *Logos* vorbea într-adevăr de perpetua „relativizare a principiilor subiective și obiective în procesul creației" sau definea activitatea artei ca tinzînd către „echilibrul plutitor între arbitrar și necesitate, între subiectivitate și obiectivitate, către asimilarea mereu schimbătoare a obiectivității în subiectivitate și invers" (p. 34). Accentele decisive erau însă puse pe procesul de „subiectivațiune", de expansiune plenară a subiectivității în procesul creației artistice. „Obiectivitatea" ca realitate constitutivă era prezentă numai învăluită și încorporată în mișcarea de auto-afirmare a subiectivității. Nicăieri nu apare ideea că atingerea stării de plenitudine și organicitate a subiectivității, grație purificării și omogeneizării experiențelor trăite (acel „immer reineres Herausarbeiten der nur ihm eigenen Erlebnisqualitäten", „mereu mai pur travaliu de elaborare a însușirilor experienței trăite proprii în mod exclusiv artistului") ar fi condiționată intrinsec de cucerirea și dominarea lumii obiective, de implantarea integrală în spațiul realității externe. Auto-împlinirea personalității, ca o condiție fenomenologică a genezei operei de artă, nu apărea în studiul din „Logos" strîns legată de acea „*Weltverbundenheti*" (legătură cu lumea) sau de acea „*Verwurzeltheit in der Welt*" (înrădăcinare în lume), din care estetica maturității va face o condiție sine qua non a bogăției

Scanned with OKEN Scanner

și adîncimii subiectivității. Nicăieri nu apare la tînărul Lukács ideea că realitatea lumii exterioare are o legalitate a ei autonomă, că împlinirea autarhică a subiectivității în geneza operei de artă („forma formans" cum o numește studiul din *Logos*) este legată de confruntarea cu exigențele realității obiective, de „pierderea" subiectului în densitatea și substanțialitatea realului extern, urmată de redobîndirea de sine însuși, amplificat și îmbogățit ca rezultat al contactului cu „lumea". Cucerirea unei asemenea reprezentări mult diferite și evoluate asupra procesului de creație artistică va fi rezultatul unei întregi evoluții a concepției lukácsiene asupra relației subiect-obiect (germenii îi vom putea găsi chiar în manuscrisul esteticii heidelbergiene, acolo unde apar paginile dedicate lui Goethe și reflecțiilor marelui poet asupra „cunoașterii de sine"). Dimpotrivă, după cum am văzut, toate accentele principale erau puse în studiul din *Logos* pe gestul contragerii și izolării depline a subiectivității în propria ei autarhie, în acel „spațiu vid al purei subiectivități" (p 35), unde nu mai pătrunde nici un ecou al exteriorității, nimic din ceea ce ar putea distrage subiectivitatea de la pura ei mișcare autotelică. Paradoxul aparent este și de astă dată că estetica maturității nu va schimba cu nimic descrierea aspectului *nemijlocit* al procesului de creație. Deosebirea hotărîtoare o va aduce demonstrația faptului că plenitudinea și organicitatea interiorității sînt strîns legate de un raport determinat și necesar cu exterioritatea. Nu este așadar întîmplător că estetica tînărului Lukács se regăsea ca într-un peisaj familiar printre tezele kantiene ale frumuseții ca obiect al unei plăceri „fără concept" și „fără interes" : punerea în paranteză a „obiectului", cu exigențele și imperativele lui autonome, era pentru tînărul Lukács o condiție imanentă a procesului artistic. Este adevărat în același timp că el realizase un progres important față de Kant, în măsura în care depășise reducerea analizei estetice la jocul

Scanned with OKEN Scanner

facultăților : imaginația și intelectul, punînd accentul pe relația specifică subiect-obiect în estetică : arta creează un obiect aflat într-un raport de desăvîrșită „conformitate" (Angemessenheit) cu exigențele subiectivității.

Lukács avea deplină dreptate să sublinieze că o experiență trăită (ein Erlebnis qua Erlebnis), pentru a deveni centrul de gravitație al unei opere de artă, pentru a se autonomiza și purifica, trebuie să execute o mișcare de autoizolare și contragere în pura ei imanență. Sistemul de estetică final va stabili însă o strînsă legătură între împlinirea imanentă a echilibrului dintre subiect și obiect în lumea autarhică a operei de artă și relația între subiectivitatea artistului și dezvoltarea umanității pe o treaptă istorică și socială determinată. Ideea de „antropomorfizare" a lumii prin artă (corespondent al principiului transcendental : „subiectivațiunea" sau „pura subiectivitate" din estetica tinereții) nu va fi disociată nici o clipă în estetica ultimă de ideea „mimesis"-ului, a *reflectării* lumii obiective. Problema pasionantă sub raport teoretic este cum va reuși Lukács să transfere opțiunile sale inițiale, fără distorsiuni sau mutilări, într-o constelație teoretic radical diferită : cea a ontologiei și epistemologiei materialist-dialectice, cum va reuși să concilieze armonios tendințe statuate tradițional într-un raport de incompatibilitate (a se vedea de pildă antinomia stabilită de Croce între teza sa a artei ca „intuiție lirică", corolar al gnoseologiei sale „soggettivistica", și conceptul despre artă ca „mimesis", corolar al unei filozofii a spiritului „oggettivistica" : „La Poesia", p. 181).

Nimic nu exemplifică mai bine interesul problemei decît *posteritatea ambiguă* a esteticii de tinerețe. Lukács însuși o privea extrem de critic, considerînd-o o scriere „idealistă" (lucru pe care a ținut să-l repete și cînd ne-a înmînat manuscrisul ei). Studiul din „Logos", expresie concentrată a ideilor centrale din estetica de tinerețe, a avut însă în mod

Scanned with OKEN Scanner

semnificativ o serie de admiratori entuziaşti printre gînditori formaţi la şcoala filozofică a lui Huserrl şi Heidegger sau a spiritualismului filozofic francez (cum am arătat în introducerea textului de faţă). Este comprehensibil că interesul lor va fi cucerit mai ales de ideea suveranităţii subiectivităţii ca principiu formativ al operei de artă. Descrierea procesului de creaţie artistică într-un spirit „fenomenologic" (în sensul hegelian al cuvîntului), ca o mişcare ascensională, de desprindere progresivă a subiectivităţii de toate determinările ei empirice şi obiective, pînă la dobîndirea echilibrului ei autarhic, a inspirat consideraţiile lui Ludwig Binswanger din studiul despre Ibsen şi aplicaţiile estetice ale conceptului său de „Verstiegenheit" („umflare" a subiectivităţii, avînd la bază o disproporţie între aspiraţia către înălţimi şi suprafaţa de contact cu solul). Ideea sugerată de Lukács că actul de „obiectivare" în operă este un soi de „salt" (Sprung), echivalent cu o „resemnare" a subiectivităţii, obiectivitatea operei fiind doar un fel de hieroglifă sau de ideogramă a mişcării purei subiectivităţi (termenii ne aparţin, dar credem că ei exprimă ideea tînărului Lukács), îl făcea pe Paul de Man să vadă aci o anticipare directă a esteticii lui Maurice Blanchot („Les Chemins actuels de la Critique", Plon, 1966, p. 85—86). Georges Poulet se arăta fascinat de definiţia lukácsiană a operei de artă ca o „monadă fără ferestre", salutînd în poziţia lui Lukács suprimarea punţilor între „pura interioritate" a operei şi exterioritatea lumii obiective. Este interesant că Poulet polemiza cu poziţia sartrianului Serge Doubrovsky, care apărînd ideea indisociabilităţii între interioritate şi exterioritate, se apropia mult tocmai de atitudinea filozofică a *ultimului* Lukács : „La position du premier Lukács me semble tout à fait fascinante... — scria Georges Poulet. Le paradoxe que je suis obscurement en train de trouver moi-même chaque fois que je fais mon acte critique, se trouve

Scanned with OKEN Scanner

au coeur même de la pensée de ce premier Lukács. J'accepte, et avec joie, cette définition de l'oeuvre comme monade sans fenêtre qui échappe si profondément à mon ami Serge Doubrovsky. Il sait comme moi que le coeur du débat c'est le fait que dans la pensée sartrienne l'on n'existe que dans une sorte de projection vers l'extérieur tandis que je suis moi-même la projection vers un dedans, qui n'est pas mon dedans, mais..., le dedans de l'être subjectif, le dedans d'une sorte de subjectivité générale en laquelle nous nous reconnaissons tous" (ibid. p. 102).

Oskar Becker, în amintitul său studiu din „Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung" (1929), se arăta la rîndul său sedus de „paradoxiile esteticului" puse în valoare de Lukács. Conceptul de „trăire normativă", exprimînd concilierea într-o sinteză sui-generis a concretitudinii trăirii cu universalitatea normei, îl ducea cu gîndul către ideea de „precaritate" (Hinfälligkeit), cu sensul de *fragilitate* constitutivă, a esteticului, formulată de Solger în *Erwin*. Lukács vorbise de „miracolul" *(das Wunder)* sferei estetice, care reuşeşte să aducă într-o stare de echilibru extrem de delicat materialitatea trăirilor brute cu formalitatea spiritului. Oskar Becker va utiliza pe larg şi de astă dată sugestiile lukácsiene. Lukács vorbise de „heraclitismul" sferei estetice, corolar al faptului că trăirea operei de artă are de fiecare dată un caracter unic şi incomparabil : prilej pentru Oskar Becker de a celebra meritul lui Lukács de a fi introdus dimensiunea „temporalităţii" ca pe un atribut constitutiv al actului estetic, şi de a se lansa într-o serie de apropieri cu tezele lui Heidegger din *Sein und Zeit*. Comun tuturor interpretărilor de mai sus este interesul admirativ pentru apologia *subiectivităţii pure*, emancipată de ansamblul condiţionărilor ei spaţio-temporale, în analiza lukácsiană a esteticului. Oskar Becker va face o serie de apropieri semnificative între conceptele de „reducţie omogenă", „stilizare"

Scanned with OKEN Scanner

sau „der Mensch ganz" („omul integral concentrat") și „reducția fenomenologică" a lui Husserl (cu referințe la cursurile lui Husserl unde activitatea estetică ar fi fost identificată cu o perpetuă „reducție fenomenologică" *in actu*) ; Ludwig Binswanger va descoperi în mișcarea ascendentă a subiectivității estetice o analogie cu „eul transcendental" al fenomenologiei ; iar amîndoi gînditorii vor arunca punți între statutul lukácsian al subiectivității estetice și detașarea „existenței autentice" a *Dasein*-ului heideggerian de planul inautentic al vieții cotidiene.

Exemplele amintite ne ajută să formulăm cu mai multă ascuțime întrebarea decisivă : cum va reuși Lukács să recupereze în sistemul său de estetică final dimensiunea *mimesis*-ului, să reintroducă în imanența autarhică a operei de artă prezența suverană a realității obiective, independente de conștiință, ca pe o prezență constitutivă a plăsmuirii artistice, fără a sacrifica astfel cuceririle autentice ale esteticii de tinerețe ? Cum va izbuti să concilieze ideea de suveranitate a subiectivității pure, încorporată de „monada fără ferestre" a fiecărei opere de artă, cu ideea interacțiunii perpetue între subiectivitate și obiectivitate, prioritatea aparținînd celei din urmă, teză capitală a gîndirii sale din faza maturității ? Cum va reuși așadar să fie simultan fidel și infidel demersului său teoretic inițial în cîmpul esteticii ? Analiza evoluției punctului său de vedere filozofic în problema relației subiect-obiect și a articulațiilor sistemului său de estetică marxist ne vor oferi răspunsurile clare la asemenea întrebări.

Scanned with OKEN Scanner

4. GEORG LUKÁCS ŞI PROBLEMELE FILOZOFICE ALE ESTETICII

Sistemul de estetică marxist al lui Georg Lukács, sub forma celor două mari volume tipărite în 1963 de editura vest-germană *Luchterhand*, poate fi considerat opera cea mai *împlinită* a gînditorului. Semnificaţia lui depăşeşte zona strictă a tezelor cu privire la natura artei. Importanta evoluţie filozofică a lui Lukács, de la poziţiile apărate în faimoasa sa carte de tinereţe *Geschichte und Klassenbewusstsein* la faza ultimă şi definitivă a gîndirii sale, din perioada maturităţii, îşi găseşte expresia ei cea mai pregnantă în *Estetica*. Desigur lectura voluminosului manuscris al *Ontologiei*, operă rămasă să apară postum, este de natură să aducă noi lumini, extrem de importante, asupra ultimei faze din evoluţia filozofică a lui Lukács. Dintre operele tipărite în timpul vieţii, *Estetica* rămîne însă monumentul cel mai expresiv.

Lukács a ţinut să sublinieze în repetate rînduri că geneza *Esteticii* (cristalizată în principalele ei articulaţii încă în primii ani ai deceniului al patrulea, 1931—1933) este strîns legată de definitivarea concepţiei sale filozofice asupra raporturilor subiect-obiect. Sistemul de estetică final este într-adevăr impregnat de atîtea postulate din cîmpul „ontologiei existenţei sociale" şi al antropologiei filozofice, încît putem afirma că orice discuţie asupra esteticii lui Lukács trebuie să se convertească neapărat într-o dezbatere

Scanned with OKEN Scanner

asupra unei întregi fenomenologii a spiritului. Convingerea fermă a gînditorului era că numai dobîndirea unei concepţii mult mai mlădioase şi mai flexibile asupra genezei formelor conştiinţei, prin interacţiunea subiect-obiect, deci mult mai dialectice şi prin urmare cu adevărat *obiective*, decît cea impregnată de hegelianism din faza cărţii sale *Geschichte und Klassenbewusstsein*, a făcut posibilă elaborarea *Esteticii* sale finale. Adoptarea unei asemenea perspective, singura credem legitimă pentru analiza *Esteticii*, îngăduie să fie abordate într-o nouă lumină şi multiplele controverse din jurul „cazului Lukács".

a. OBIECŢII ŞI POLEMICI

Este limpede că majoritatea obiecţiilor şi reproşurilor aduse scrierilor şi metodei sale de interpretare a fenomenelor spirituale vizează, în ultimă analiză, explicit sau implicit, concepţia asupra relaţiilor între subiectivitate şi obiectivitate ; chiar acolo unde ele se mărginesc la sfera unor controverse strict estetice (de pildă în cazul lui Brecht), resorturile lor ultime trebuie localizate în aceeaşi zonă a marilor opţiuni filozofice. Lukács a oferit în ultimele sale mari scrieri : *Estetica* şi *Ontologia existenţei sociale*, temeiurile cele mai adînci ale concepţiei sale finale asupra formelor spirituale în general şi artei în special. Este însă un adevăr uşor verificabil că nici unul dintre oponenţii săi nu a luat în discuţie pînă acum tezele sale din ultimele mari opere de sinteză ; orice insuficienţă sau fisură în metoda sa de interpretare a fenomenelor spirituale (inclusiv deci a literaturii), atît de frecvent contestată, ar trebui să-şi aibă în mod logic rădăcinile lor în înseşi premisele şi articulaţiile sistemului său de gîndire.

Scanned with OKEN Scanner

Ernst Bloch îi reproșa de pildă lui Lukács, într-o scriere a sa recentă, o relativă cecitate față de substratul de „natură utopică" al oricărei adevărate opere de artă. Lukács ar fi rămas prizonierul unui raport de prea strînsă aderență între condiționarea economico-socială și structura operei de artă, insensibil la emergența dimensiunii ei utopice. Ernst Bloch scria textual : „Auch das Amalgam aus guter ökonomischer Analyse, die die Schuppen von den Augen fallen lässt, und aus soziologistisch-schematischen Scheuklappen zugleich, die die Schuppen andersherum ersetzen, dies Amalgam selbst noch bei Lukács Literaturtheorie verdeckt nur die utopische Perspektive jeder grossen Kunst". („Dar și amestecul unei analize economice bune, care deschide ochii prin înlăturarea vălului, cu prejudecăți sociologist-schematice, care înlocuiesc pe de altă parte vălul, acest amestec nu face decît să ascundă chiar și în teoria literaturii a lui Lukács perspectiva utopică a oricărei mari arte") („*Tübinger Einleitung in die Philosophie*", Bd. I, p. 136, Suhrkamp Verlag, 1963).

Obiecția lui Ernst Bloch, întemeiată probabil pe lectura unora dintre eseurile de istorie literară ale lui Lukács, nu ține seama în mod evident de ansamblul precizărilor aduse de esteticianul marxist, mai ales în *Estetica* finală (dar și înainte), cu privire la complexele mediațiuni care unesc conformația unei opere literare cu o situație social-istorică dată. Rezervele referitoare la pretinsul „sociologism" al metodei lui Lukács de interpretare a literaturii sînt însă relativ răspîndite, și era de așteptat ca apariția *Esteticii* sale să declanșeze o amplă dezbatere asupra unei asemenea probleme cardinale. Un critic de formație marxistă ca Hans Mayer, deși recunoștea cît de mult datorează lui Lukács în înțelegerea raporturilor de dependență a curentelor literare de dezvoltarea vieții sociale, nu ezita să-i reproșeze o viziune prea simplificatoare asupra relației : condiționare istorico-

Scanned with OKEN Scanner

socială-artă, şi o relativă absenţă în descifrarea particularităţilor strict estetice ale operelor. Hans Mayer oferea următoarea justificare afirmaţiei programatice că ţinta sa era de a se elibera într-o măsură tot mai mare de influenţa lui Lukács: „Nu mă mai mulţumeşte cînd Lukács elucidează într-adevăr raporturile istorice între opera de artă şi situaţia istorică, însă lasă neatinse toate particularităţile (Einzelheiten), care constituie tocmai valoarea unei poezii. Certe experienţe istorice se regăsesc în toate romanele lui Goethe; totuşi eu trebuie să-l interpretez pe «Werther» altfel decît «Afinităţile elective»" (*Kritiker unserer Zeit*, Texte und Dokumente herausgegeben von Hans Mayer, Zweiter Band, Günther Neske, 1967, p. 71). Nici autorul unor asemenea afirmaţii nu a considerat necesar să cerceteze întemeierea lor reală, prin analiza operei de sinteză teoretică a lui Lukács: *Estetica*, singura de natură să producă argumentele decisive pentru o teză sau cealaltă (să adăugăm că textul lui Hans Mayer aparţine unei perioade — 1963 — cînd critica lui Lukács era „la modă" în Germania Federală).

Mult mai interesante, nu numai prin ascuţimea lor polemică, dar mai ales prin forţa cu care apar puse în valoare implicaţiile lor filozofice, sînt obiecţiile şi critica lui Sartre la adresa lui Lukács, formulate în introducerea la *Critica Raţiunii Dialectice* (considerate foarte abstract ele se aseamănă cu cele de mai sus; mobilurile şi articularea lor filozofică sînt însă cu totul altele). Sartre încearcă să demonstreze în repetate rînduri, de-a lungul scrierii sale *Questions de méthode*, că Lukács s-ar face vinovat de sacrificarea mediaţiunilor complicate, care unesc structura unor fenomene spirituale cu solul lor social-istoric. Exemplele folosite tind să arate că Lukács ar construi scenarii ideologice arbitrare, spre a explica geneza diferită a existenţialismului german şi francez sau „cultul interiorităţii" în epoca anterioară primului război mondial, fără a ţine seama de multi-

Scanned with OKEN Scanner

plicitatea determinărilor concrete în înlănțuirea reală a fenomenelor. Nu putem să nu fim extrem de sensibili la critica lui Sartre împotriva lui Lukács. Deși ea nu vizează sfera specifică a esteticului, ci domeniul general al ideologiilor și al interpretării lor, este limpede că orice simplificare sau brutalizare a relațiilor între sfera activităților spirituale și cea a raporturilor materiale, de genul celor pe care Sartre i le reproșa lui Lukács, ar trebui să o regăsim în teoria generală a genezei formelor spiritului, expusă de Lukács în *Estetica* și *Ontologia existenței sociale.* Dacă Lukács se face într-adevăr vinovat de „conceptualizări *a priori*", de „universalizări abstracte", de un soi de cripto-hegelianism, prin „fetișizarea" unor abstracțiuni, escamotînd reala concretitudine a emergenței unor fenomene ale conștiinței din ansamblul unor condiții social-istorice date, fenomenologia spiritului expusă în *Estetica* ar trebui să ne ofere cheia unor asemenea insuficiențe sau erori. Să amintim în treacăt, ca pe un fapt curios, că într-un text publicat nu cu mult timp înainte de *Questions de méthode,* Sartre îl elogia pe Lukács drept „singurul care în Europa încearcă să explice mișcările contemporane de gîndire prin cauzele lor" și deplîngea faptul că ultima sa carte *(Distrugerea Rațiunii)* nu fusese încă tradusă în franceză (v. *Le réformisme et les fétisches,* în „Les Temps Modernes", février 1956, reprodus în *Situations VII).* Teoria generală a subiectivității estetice, a genezei și structurii ei, expusă de Lukács în *Estetica,* implicînd perpetuu în dinamica ei o teorie generală a genezei tuturor formelor spiritului, se va dovedi un reactiv ideal pentru a măsura gradul de finețe și adecvare al teoriei lukácsiene asupra ideologiilor. Osmoza între diferitele nivele, pe care am remarcat-o mereu și în cazul lui Benedetto Croce, ne va îngădui să descoperim în *Estetica* și răspunsurile la gravele semne de întrebare ridicate de Sartre cu privire la metoda lui Lukács. Paradoxul este, după cum vom vedea, că ambii

Scanned with OKEN Scanner

gînditori erau în fond adînc uniţi în critica lor împotriva dogmatizării şi vulgarizării marxismului, că pe amîndoi îi preocupa, cu o intensitate egală, restaurarea sensului genuin al gîndirii marxiste, deşi metodele lor de rezolvare a problemelor vor fi sensibil deosebite (în *Ontologia existenţei sociale* vom regăsi la un moment dat o critică a textului lui Engels cu privire la Napoleon şi rolul personalităţii în istorie, simetrică şi analoagă cu cea efectuată de Sartre într-o pagină din *Critique de la Raison Dialectique*).

Nu numai acuzaţiile de sociologism sau de hegelianism adulterat plutesc asupra scrierilor şi metodei lui Lukács. Luînd apărarea avangardismului şi a principiilor sale estetice împotriva concepţiei despre realism profesate de Lukács, Theodor W. Adorno credea a putea descoperi o contradicţie flagrantă între conceptul de „imanenţă a sensului" („Immanenz des Sinnes"), formulat de tînărul Lukács în *Teoria romanului*, şi criteriile „mimesis"-ului sau „perspectivei", utilizate de ultimul Lukács în judecăţile sale literare. Una din concluziile teoretice ale lui Adorno, care ne interesează îndeaproape ca preludiu la lectura *Esteticii* lui Lukács, era că numai o anume opacitate faţă de combustia specifică la care este supusă materia unei opere de artă prin forma şi tehnica ei, o ignorare a funcţiei *critice* exercitată asupra materiei de „legea formei", ar explica anatemele lui Lukács împotriva operelor avangardei. Litigiul între Adorno şi Lukács se purta în jurul specificei *mediatizări* artistice a materiei sociale. Convingerea lui Adorno era că împingerea la limită, pînă la exasperare, a sentimentului de solitudine şi neputinţă în faţa unei lumi impenetrabile şi non-asimilabile (acea „übermächtige und unassimilierbare Dingwelt" a reificatei civilizaţii moderne), implica prin ea însăşi, în operele avangardei artistice (mai ales la Beckett) o atitudine critică şi obiectiv-polemică faţă de negativitatea condiţiei umane. Lukács vedea dimpotrivă aci o acceptare *necritică*

Scanned with OKEN Scanner

a imediatității unei situații istorice negative, o transfigurare prin stilizare a unei asemenea nemijlociri. Ceea ce ne interesează acum este aspectul strict teoretic al polemicii. Adorno îi reproșa lui Lukács a nu ține seama de funcția mediatoare specifică a subiectivității estetice, de metamorfoza sui-generis la care este supus materialul empiric în procesul creației artistice. Lukács s-ar face vinovat de o identificare sumară a conținutului substanțial al operei de artă cu empiria, sau după expresia drastică a lui Adorno din articolul său „Erpresste Versöhnung" (1958) : „Lukács simplifică unitatea dialectică între artă și știință la o curată identitate, ca și cum operele de artă anticipează prin perspectivă ceva din ceea ce ulterior științele sociale descoperă în mod brav" (*Noten zur Literatur*, II, p. 168). Confuzia între logica gîndirii științifice și cea a fantaziei artistice este o acuzație gravă. Sistemul de estetică al lui Lukács este însă consacrat în cea mai mare parte distincției perpetue între cele două tipuri de activitate spirituală. Sub semnul serioaselor avertismente ale lui Adorno, vom putea urmări dacă într-adevăr Lukács sacrifică autonomia genuină a artei eteronomiei ei, dacă teoria sa asupra subiectivității estetice face într-adevăr vreo concesie unor puncte de vedere extra-estetice. Lectura *Esteticii* lui Lukács îi va fi revelat lui Adorno că esteticianul marxist acordă o atenție considerabilă conversiunii materiei empirice în procesul activității estetice, proceselor complicate de constituire a universului autonom al operei de artă : auto-constituirea subiectivității estetice implică însă la Lukács o cu totul altă concepție asupra raporturilor între subiectivitate și obiectivitate, o cu totul altă reprezentare asupra echilibrului între cei doi poli, decît cea cultivată de autorul *Dialecticei Negative*.

O analiză adecvată a *Esteticii* lui Lukács trebuie să înfrunte în sfîrșit un număr de alte suspiciuni și reproșuri, care grevează opera de critic literar și estetician a gîndi-

Scanned with OKEN Scanner

torului. Chiar de la apariţia primei sale scrieri cu adevărat importante şi originale, culegerea de eseuri *Die Seele und die Formen* (1911), unde dialectica sufletului şi a formei culmina cu apologia puterii plăsmuitoare a *formei,* bunul său prieten de tinereţe Ernst Bloch, a ataşat epitetul de „neo-clasicist" punctului de vedere lukácsian (v. Ernst Bloch *Geist der Utopie,* ed. 1964, p. 146). Continuitatea între ideile de tinereţe cu privire la *puterea formei,* influenţate direct de scrierile istoricului artei Leo Popper, şi estetica maturităţii, este o realitate. Nimeni nu va tăgădui caracterul partizan al opţiunilor estetice lukácsiene : problema este dacă ele justifică o caracterizare atît de violent unilaterală, şi oricum compromiţătoare, cum este cea de „neo-clasicism", şi mai ales dacă un asemenea spirit partizan nu afectează în sens negativ rigoarea şi obiectivitatea demonstraţiilor strict teoretice cu privire la originea şi structura fenomenului estetic. Mai precis : nu pre-determină un gust estetic limitat la o arie circumscrisă şi relativă a dezvoltării artei, un sistem de deducţii teoretice, care prin natura lor ar trebui să aibă un caracter „impersonal", acoperind conform programului şi ambiţiilor lor, întreaga sferă a tuturor artelor ? Să amintim aici că încă la apariţia lucrării *Particularul, categorie centrală a esteticii,* sub titlul *Prolegomeni a una estetica marxista* (Roma, 1957), diviziunea metodologică a tratatului său de estetică, anunţată de Lukács, într-o parte care ar fi dominată mai ales de punctul de vedere al materialismului dialectic (ulterior ea urma să cuprindă primele două părţi din trilogia plănuită) şi una stăpînită mai ales de cel al materialismului istoric („Arta ca fenomen istorico-social"), a întîmpinat rezerve serioase, nu fără legătură directă cu problema mai sus discutată. Bernard Teyssèdre a fost cel dintîi care a protestat împotriva ideii unei asemenea diviziuni, mai întîi în studiul său din revista *Les Lettres Nouvelles,* dedicat esteticii lui Lukács (scris după apariţia

Scanned with OKEN Scanner

Prolegomenelor, dar înainte de cea a marii *Estetici)*, iar apoi în textul *La réflexion sur l'art après la déroute des systèmes esthétiques*, tipărit în fruntea volumului colectiv *Les sciences humaines et l'oeuvre d'art* (ed. La Connaissance, Bruxelles, 1969) : „D'emblée il est permis de douter si une telle dissociation est licite : traiter l'art «dialectiquement», sans égard à son histoire, n'est-ce pas le considérer comme «essence» intemporelle, s'interdire de délimiter la validité de ses concepts, et par conséquent de fonder leur usage ?" (p. 34). Din context apare evident că B. Teyssèdre a scris rîndurile de mai sus fără a fi luat act de opera finală a lui Lukács : „Die Eigenart des Ästhetischen", de precizările importante formulate în prefaţa ei cu privire la indisociabilitatea celor două perspective : materialist-dialectică şi materialist-istorică. Esenţial este însă faptul că Bernard Teyssèdre pune la îndoială însăşi legitimitatea tentativei lui Lukács de a formula un concept unitar asupra esenţei esteticului şi artei, stabilind o antinomie semnificativă între istoricitatea consubstanţială artei şi ideea de „sistem estetic" : „Certes, la possibilité d'un «système esthètique» est exclue : à la fois par le mode d'existence de l'art, qui est historique, par la méthode dialectique, qui interdit de jamais porter à l'absolu une composante engagée dans l'évolution et l'interaction du tout ; enfin par la critique sémantique, qui assigne au mot une aire de validité delimitée" (ibid. p. 44). Esteticianul francez îşi formula obiecţia într-un plan pur teoretic, sub semnul ideii sceptice : nu ar fi cu putinţă a cuprinde bogăţia infinită a formelor artei într-un concept unic. Lukács, fidel marilor tradiţii ale esteticii clasice, plecase de la premisa fundamentală a existenţei unei asemenea posibilităţi.

Suspiciunea cu privire la un dogmatism sau la un criptodogmatism al demersului său teoretic, căpătase însă o formă mult mai ascuţită în numeroasele însemnări manuscrise ale lui Bertolt Brecht, dedicate în perioada anilor 1938—1940

Scanned with OKEN Scanner

tezelor lui Lukács despre realism. Recalcitranța lui Brecht viza deopotrivă pretinsa cecitate a lui Lukács în fața istoricității genuine a formelor artei. Este vizibil că Brecht, aflat pe atunci în așa-numita perioadă „a doua", de mijloc, a operei sale, se simțea adînc contrariat în procesul său creator de criteriile lukácsiene ale realismului : Bertolt Brecht, ale cărui „experimente" dramatice din acea perioadă erau recuzate de criticul Lukács, se considera nu mai puțin realist decît iluștrii predecesori, invocați frecvent de Lukács în studiile sale, Balzac sau Tolstoi. Problema ridicată în fața noastră de textele lui Brecht este dacă teoria lukácsiană a realismului, identică la el cu cea a adevăratei arte de pretutindeni și de totdeauna, are într-adevăr *universalitatea* pe care i-o atribuie criticul și esteticianul, sau dacă ea nu este expresia unor opțiuni particulare, susceptibilă deci de a fi amendată sau infirmată de o experiență artistică atît de importantă, cum era cea a dramaturgului revoluționar Bertolt Brecht. Trebuie să ținem seama atît de impresia, mărturisită franc de Brecht, că eseurile lui Lukács, cu toată valoarea lor instructivă indiscutabilă, ar avea un aer ușor „străin de realitate" (wirklichkeitsfremd), dar mai ales de sentimentul scriitorului cu privire la „momentul utopic și idealist" al poziției lukácsiene. Brecht scria astfel în încheierea textului său, intitulat „*Die Essays von Georg Lukács*" : „...es gehe ihm um den Genuss allein, nicht um den Kampf, um den Ausweg, nicht um den Vormarsch" („...el ține seamă numai de plăcere, nu de luptă, se simte angajat de soluție, nu de marșul de înaintare") (*Bertolt Brecht, Gesammelte Werke, Bd. 19*, ed. Suhrkamp, p. 298). Iată-l deci pe esteticianul marxist Georg Lukács, acuzat a fi mai aproape de teza „plăcerii dezinteresate" a lui Kant decît de cea a imperativelor artei revoluționare ! Reproșul de „neo-clasicism", formulat întîia oară de Ernst Bloch, îl regăsim așadar, sub altă formă, în însemnările lui Bertolt Brecht.

Scanned with OKEN Scanner

Teoremele sistemului de estetică a lui Georg Lukács trebuie raportate la tezele sale ultime cu privire la problemele fundamentale ale filozofiei : cauzalitate-teleologie, necesitate-libertate, realitate-valoare. O teză cardinală : adîncimea subiectivității este direct proporțională cu amplitudinea înrădăcinării ei în lumea obiectivă, își găsește justificarea în analiza formelor celor mai elementare ale relației subiect-obiect. Lukács a insistat mereu în marile sale opere teoretice finale (și mai ales în capitolul despre „Travaliu" din *Ontologia* sa) asupra adevărului că fiecare act de emergență al subiectivității umane este multiplu condiționat de raporturile ei concrete cu realitatea obiectivă : nu numai scopul unei activități umane, oricît de elementare, este generat de problemele ivite pe parcursul procesului de producere și reproducere al existenței, dar realizarea lui nu devine cu putință decît prin studierea atentă a proprietăților cauzale obiective. Omul întrerupe prin actele sale teleologice determinismul automat al șirurilor cauzale obiective, introduce în determinismul natural o ordine *nouă*, supune mișcarea materiei intențiilor sale ; dar pentru ca scopurile să se materializeze cu adevărat, el trebuie să se bizuie perpetuu pe o cunoaștere adecvată a obiectelor care intră în cîmpul acțiunii sale. Impresia noastră este însă că Lukács pune un accent mult mai energic și mai insistent pe rezistența opusă de densitatea și opacitatea realului inițiativelor și scopurilor umane, decît pe geneza și emergența acestor scopuri și inițiative. Logica *reflectării* realității în actul travaliului stă mult mai mult în centrul atenției sale decît logica *invenției* și a actelor de creație.

Scanned with OKEN Scanner

Rămîne însă un adevăr stabilit că în procesul muncii se creează pentru prima oară o adevărată relaţie subiect-obiect : nu numai un obiect în faţa subiectului, dar şi un subiect autonom în faţa obiectului. Auto-constituirea subiectivităţii, dezvoltarea progresivă a aptitudinilor şi capacităţilor umane, se află într-un raport de concrescenţă cu actele de manipulare şi dominare a realităţii obiective. S-ar putea spune că fiecare însuşire a subiectivităţii poartă incrustată în ea suita actelor practice care au generat-o. Reamintirea unor asemenea adevăruri elementare era necesară deoarece subiectivitatea estetică nu reprezintă decît unul din cazurile-limită ale relaţiei subiect-obiect, o formă evoluată şi specific modificată a relaţiei primare subiect-obiect. Conceptul de „reflectare" a realităţii în artă este la Lukács bine distinct de cel al „imitării" (*die Widerspiegelung* este bine distinctă de *die Nachahmung*). Particularitatea iniţiativei sale teoretice este de a urmări în formele „de sus" ale vieţii spirituale (printre care şi activitatea estetică) reflexul determinărilor fundamentale ale relaţiei subiect-obiect. Finalitatea activităţii estetice fiind „auto-contemplarea subiectivităţii" (die Selbstbetrachtung der Subjektivität), dar subiectivitatea fiind impregnată în totalitatea însuşirilor ei de multiplicitatea contactelor cu realitatea obiectivă, apare comprehensibilă dubla particularitate a reflectării estetice descrisă de Lukács : după cum cunoaşterea de sine implică inevitabil cunoaşterea evenimentelor obiective care au contribuit la plăsmuirea personalităţii, *mimesis*-ul estetic implică prezenţa realităţii obiective şi a auto-mişcării subiectivităţii într-o unitate de nedesfăcut.

Se poate spune că metoda *Esteticii* lui Lukács s-a născut ca o reacţie programatică la metoda folosită de Kant în *Criticele* sale. Departe de a se întreba cum sînt posibile judecăţile *sintetice a priori* sau julecăţile de *gust a priori*

Scanned with OKEN Scanner

(universale), deci de a considera activitatea teoretică sau cea estetică drept facultăți apriorice ale spiritului uman, Lukács se va întreba pe ce treaptă a dezvoltării istorice s-au născut, și căror funcțiuni în economia raporturilor subiect-obiect le răspund, atît activitatea științifică cît și cea estetică. Analizei facultăților (Vermögen) a lui Kant, diviziunii spiritului în activitatea conoscitivă, practică și estetică, Lukács îi va opune o metodă genetică-ontologică, pentru care structura fiecărui tip de activitate spirituală își află cheia și dezlegarea în geneza sa. Structură și geneză, *Geltung* și *Genesis*, sînt pentru el indisociabil legate. Modelul său, secret sau mărturisit, poate fi considerată pînă la un punct *Fenomenologia Spiritului* a lui Hegel, reinterpretată în lumina ontologiei materialiste a lui Marx.

Nici un estetician modern nu a acordat prin urmare o atenție atît de mare originilor activității estetice a spiritului, ca singură cale valabilă de descifrare a structurii ei. Facultatea creației artistice și a plăcerii estetice nu sînt pentru el însușiri constitutive, înnăscute, ale spiritului — Lukács nu va obosi să o repete —, ci aptitudini apărute pe o treaptă determinată a dezvoltării istorice. Paradoxul aparent este că nici una din marile cuceriri ale esteticii kantiene, căreia Lukács îi fusese atît de îndatorat în estetica sa de tinerețe, nu va fi în fond renegată : structura esteticului va fi reconstituită acum însă cu o metodă exact opusă celei transcendentale, nu prin comparația unor pretinse facultăți autonome, ci prin analiza genetică a desprinderii lui treptate din multiplicitatea activităților spirituale originare. O asemenea metodă nu este desigur lipsită de mari dificultăți. Oricît material ar furniza arheologia și etnografia cu privire la formele artei primitive, golurile sînt atît de mari și distanța în timp un factor ireversibil, încît o reconstituire istorică exactă a genezei artei este aproape cu neputință. Legată de

Scanned with OKEN Scanner

o asemenea dificultate cu caracter istoric, apare însă o alta, cu caracter teoretic, poate şi mai importantă : lipsa materialului istoric suficient, nu riscă să atragă după sine extrapolarea asupra formelor de artă primitive a unui concept asupra artei dedus din forme ale ei incomparabil mai evoluate ? Nu se naşte oare în mod legitim suspiciunea unui cerc vicios, care riscă să compromită orice întreprindere teoretică de genul celei lukácsiene : dacă pentru analiza genezei artei sîntem siliţi cu necesitate să apelăm la un concept dedus din formele ei superioare, cînd ea a atins cu adevărat treapta autonomiei, la ce bun să mai investim atîta energie în analiza originilor, cînd funcţia euristică a conceptului nostru despre artă depinde în fond de experienţa formelor ei istorice dezvoltate ? Nu acesta este însă punctul de vedere al lui Lukács. Oricît de reale ar fi golurile în cunoştinţele noastre istorice cu privire la devenirea exactă a umanităţii la origini, ele nu sînt atît de mari încît să nu putem reconstitui în liniile lor principale etapele decisive ale evoluţiei spiritului. În al doilea rînd, departe de a tăgădui că foloseşte pentru desprinderea artei din sincretismul originar un concept dedus din formele ei evoluate, esteticianul va invoca teza celebră a lui Marx cuprinsă în introducerea la *Bazele criticii economiei politice :* „Anatomia omului este o cheie pentru anatomia maimuţei", spre a-şi legitima propriul demers teoretic.

Atitudinea lui Georg Lukács este în această problemă exact opusă celei a lui Benedetto Croce. Departe de a privi cu condescendenţă rezultatele antropologiei şi etnografiei, esteticianul marxist îşi exprimă convingerea că teoria cunoaşterii în general, şi estetica în special, nu pot fi cu adevărat fundamentate fără a pune la contribuţie asemenea rezultate. Croce adopta în *Estetica* sa tipicul punct de vedere al idealismului filozofic : intuiţia, în sensul crocean al cuvîntului, sinonimă cu activitatea estetică (cu *expresia),* fiind

Scanned with OKEN Scanner

o formă constitutivă, inerentă, a spiritului, orice investigație cu privire la originile istorice ale artei este decretată o operație vană și superfluă. Croce se exprima, fără ambiguitate, astfel în *Estetica:* „Dacă expresia este cea dintîi formă a conștiinței, dacă este momentul de trecere prin care animalul se transformă în om, dacă este epigeneza umană, cum să cercetăm originea istorică a ceea ce nu este un produs al naturii, ci un *postulat* al istoriei umane? Cum să indicăm geneza a ceea ce este o categorie, grație căreia concepem orice geneză și orice fapt istoric?" Punctul de vedere al aprioris-mului categoriilor spiritului era expus și mai tranșant în continuare: „Există între faptul estetic și o instituție umană, de genul căsătoriei monogamice sau al proprietății domeniale (fief-ului), o diferență comparabilă cu cea dintre corpurile simple și cele compuse în chimie: nu se poate indica geneza a ceea ce este simplu, altminteri el nu ar fi simplu, și dacă o descoperim, el încetează de a fi simplu și trece în rîndul compușilor" (trad. fr. p. 128). Lukács nu se referă nici o clipă la Croce, dar atitudinea sa ilustrează voința fermă de a-și construi întreg edificiul la antipodul punctului de vedere ilustrat mai sus. Este interesant să observăm că și un estetician, opus totuși prin întreaga sa formație spirituală croceanismului, ca Th. W. Adorno, manifestă în *Estetica* sa un egal scepticism, deși altfel motivat, pentru ideea de a deduce esența artei din studiul originilor ei. Excursul teoretic, intitulat „Teorii asupra originilor artei", situat la sfîrșitul operei postume a lui Adorno: „*Ästhetische Theorie*", debutează cu afirmația categorică: „Încercările, de a întemeia estetica prin studiul originei artei, ca esență a ei, dezamăgesc în mod necesar" (p. 480) (expunerea de motive a lui Adorno, deloc clară, bazată pe caracterul contradictoriu al teoriilor asupra originei artei, nu poate fi discutată aci).

Aspirația fundamentală a lui Lukács este să demonstreze că activitatea estetică a omului a fost precedată genetic de

Scanned with OKEN Scanner

o întreagă devenire, că există o „pre-istorie" a apariției ei și o stratificare progresivă a însușirilor ei constitutive. Operațiile sale descriptive capătă aspectul unei adevărate arheologii a simțului estetic. Lukács nu ascunde nici o clipă că în analiza originilor activității estetice el are mereu prezent termenul *ad quem* al dezvoltării ei : arta în formele ei evoluate, autonom cristalizate. După cum însă Marx, pornind de la analiza formațiunii sociale capitaliste, cea mai dezvoltată în vremea sa, și de la studiul categoriilor ei, reconstituise geneza și evoluția lor în orînduirile anterioare (evitînd orice egalizări simpliste și identificări anistorice), Lukács consideră că poate reconstrui geneza activității estetice din plasma nediferențiată a vieții primitive, urmărind articularea progresivă a diferitelor tipuri de activitate spirituală, din perspectiva tendințelor lor ulterioare de evoluție și a formelor lor mature. O asemenea metodă genetică-ontologică are într-adevăr avantagii neprețuite în raport cu metodele clasice ale teoriei cunoașterii. Utilizarea riguroasă a principiului : există o corelație necesară între structură și funcție, între proprietățile unei activități spirituale și apariția ei pe o treaptă determinată a scării istorice, îi îngăduie lui Lukács să trateze după o metodă contrapunctică și simfonică articularea artei ca o formă autonomă din sincretismul cu celelalte forme spirituale. Proprietățile constitutive ale artei și esteticului capătă într-o asemenea perspectivă verticală, un alt relief și o altă adîncime, dobîndesc un coeficient de *necesitate*, pe care analizele strict epistemologice ale idealismului filozofic erau departe de a li-l putea asigura.

Metoda contrapunctică, de tip genetic-sistematic, desfășurată de Lukács, dă într-adevăr rezultate revelatoare. Fără îndoială, oricît de largi ar fi analizele sale, el nu-și propune cîtuși de puțin o reconstituire *istorică* a originilor artei. Scopul este de a folosi materialul istoric, pentru a decupa în pînza lui o serie de variații calitative : momentele de răs-

Scanned with OKEN Scanner

cruce, mutațiile decisive, clivajele în devenirea formelor spiritului. Pe o bază strict istorică, finalitatea analizelor este una *categorială*. Răsturnarea de perspectivă față de kantianism (ca și față de orice formă de idealism filozofic, inclusiv cunoscuta „filosofia dello spirito" a lui Croce) o oferă faptul că fiecare categorie spirituală este privită ca expresia unei trepte determinate istoric a relației subiect-obiect. Ținta ofensivei sale filozofice este așadar spulberarea tezei, de origine kantiană, a „productivității spiritului" sau a „spontaneității subiectului", ca zone de rezidență a categoriilor. Ambițiile sale filozofice erau atît de mari încît el își plănuise opera sa de estetică sistematică drept o trilogie, din care prima parte (singura elaborată, însumînd două volume a aproape 1800 de pagini) era consacrată unei analize exclusiv categoriale, urmărind a fixa în linii foarte generale locul geometric al activității estetice printre celelalte tipuri de activitate spirituală. O a doua parte urma să fie destinată unei analize concrete a structurii operei de artă, unui soi de morfologie și sintaxă a ei (ce ar fi putut fi o asemenea a doua parte, frecvent evocată de-a lungul celei dintîi, putem astăzi deduce doar din analizele cuprinse în capitolele esteticii de tinerețe : *Zur Philosophie der Kunst*, dedicate diverselor componente ale operei de artă) ; iar abia a treia parte ar fi urmat să analizeze arta ca fenomen social-istoric, factorii care determină transformările în formele și stilurile ei etc. Lukács nu uită însă să sublinieze mereu că nici o analiză categorială nu e cu putință fără o solidă substructură istorică : punctul de vedere categorial-sistematic și cel istoric trebuie să se întrepătrundă perpetuu.

O primă operație constă în a stabili cum o serie de însușiri, pe care amplificate, potențate, cu semn sensibil schimbat, le găsim în produsele activității estetice, pot fi descoperite într-o stare germinală, contopite într-un amestec nediferențiat, în viața și gîndirea cotidiană. Practicitatea (prag-

Scanned with OKEN Scanner

matismul) este o caracteristică decisivă a vieţii şi gîndirii cotidiene. Observaţia elementară că produsele activităţii estetice implică în mod necesar o suspendare a legăturii nemijlocite cu practica, îi îngăduie esteticianului să măsoare amploarea extraordinară a drumului parcurs de umanitate pentru a atinge treapta activităţii artistice autonome. Lukács reconstituie, printr-o vastă excavaţie istorică, treptele succesive ale devenirii conştiinţei umane. Sub zodia *travaliului*, forma primordială şi esenţială de contact a omului cu lumea, generatoare a însăşi devenirii omului ca om, iau naştere formele de gîndire cotidiană. Reprezentările ei se caracterizează printr-un amestec contradictoriu de rigiditate apodictică şi de incertitudine consubstanţială (Verschwommenheit). Nemijlocirea contactului cu lumea dă naştere caracterului materialist-spontan al reprezentărilor cotidiene, dar imposibilitatea de a pătrunde raporturile mai obscure şi mai profunde dintre lucruri face ca la origini, peste un asemenea materialism spontan să se suprapună cultul transcendenţelor, în formele de gîndire magică şi religioasă. Amestecul specific de materialism spontan şi de apel la transcendenţe caracterizează gîndirea cotidiană primitivă. Orice reprezentare mai „complicată" asupra fenomenelor este convertită instantaneu în termenii activităţii practice : nemijlocirea raportului între teorie şi practică apare omniprezentă. Este ceea ce explică apariţia timpurie a analogiei, ca formă tipică a gîndirii primitive. Una dintre observaţiile interesante ale lui Lukács este că anume categorii ale gîndirii cotidiene din faza primitivă, pe care formele mai evoluate ale gîndirii, de tip ştiinţific, le vor dizolva şi suprima, vor fi conservate în formele de reflectare estetică a lumii. Gîndirea de tip cauzal-ştiinţific va anihila formele analogice de interpretare a fenomenelor, dar analogia îşi va păstra rolul ei în *mimesis*-ul artistic (o situaţie asemănătoare

Scanned with OKEN Scanner

vom întîlni și în cazul categoriei de *inerență*). Ea se va dovedi o formă proprie de a figura prezența subiectului în lume, obiectul central al activității estetice.

Un moment crucial în ontogeneza spiritului îl formează însă cel cînd formele de gîndire cotidiană, cu amestecul lor specific de rigiditate și maleabilitate, cu empirismul lor consubstanțial, nu mai pot face față imperativelor practice ale existenței, cînd dominarea realității reclamă utilizarea generalizărilor mai complicate, amplificarea cunoștințelor dobîndite pînă la autonomizarea lor într-un sistem omogen : este momentul apariției *științei*. Nevoia supunerii tot mai desăvîrșite la obiect, tendința de a reflecta cît mai adecvat însușirile și relațiile fenomenelor în sine, epurarea cunoștințelor de orice coeficient de subiectivitate (atribute derivate mereu din exigențele practicei), conferă științei caracterul de reflectare *dezantropomorfizantă* a lumii.

Lukács descoperă însă în adîncimile ontogenezei spiritului și un al doilea proces, simetric celui dintîi, dar situat la un alt pol : evenimentele istoriei umane au perpetuu o răsfrîngere subiectivă, există în om, de la origini, o tendință irepresibilă de a raporta existența sa în lume, cu diversele ei faze și avataruri, la propriul său dezechilibru sau echilibru. Este necesar să urmărim cu atenție procesul din urmă, deoarece în asemenea forme spontane de antropomorfizare a lumii, vom descoperi celula activității estetice a spiritului. Magia reprezintă o formă elementară de manipulare și „dominare" a realității, în care elementele de reflectare reală a lumii se amestecă haotic și tulbure cu interpretările cele mai fantasmagorice. Religia este o formă mult mai evoluată și mai acuzată de retroversiune a lumii în termenii subiectivității : raportarea teleologică a evenimentelor la starea de depresiune sau exaltare, de insatisfacție sau satisfacție a subiectului uman, este pusă cu necesitate sub zodia unui factor transcendent. O putere cosmică și absolută decide

Scanned with OKEN Scanner

asupra divergenței sau convergenței evenimentelor lumii cu aspirațiile subiectivității umane. Existența creaturală și existența esențială (divină) sînt despărțite printr-un hiatus, simbolizat de omniprezența transcendenței. Lukács formulează observația subtilă că în religie se păstrează legătura nemijlocită cu viața practică a individului, cu năzuințele și scopurile sale pragmatice, specifice modului de viață și gîndire cotidian : transcendența își exercită acțiunea ei salvatoare asupra individului ca persoană particulară, ca ființă creaturală, oferindu-i promisiunea echilibrului și mîntuirii. Arta ar reprezenta, într-un asemenea context, o formă cu totul specială de antropomorfizare a existenței. Să remarcăm de la început că esteticianul nu o situează cîtuși de puțin în linia filogenetică și ontogenetică a științei, a activităților pur conoscitive ale spiritului (acestea ar avea prin definiție o funcție dezantropomorfizantă), ci în prelungirea formelor de reflectare antropomorfică a lumii, inaugurate de magie, animism, religie. Observația trebuie însoțită imediat de corectivul că știința și arta sînt pentru el adevăratele forme simetrice, egale ca drept de cetate, în constelația spiritului.

Originalitatea analizelor sale și meritul lor esențial rezidă în conjugarea strînsă a *structurii* diferitelor forme de activitate spirituală cu *funcția* lor pe spirala evoluției istorico-sociale. Am văzut că fenomenologia sa a spiritului se sprijină pe ideea unei *bivalențe* a funcțiilor lui : omul nu este numai împins de necesitățile sale practice, să se supună cu abnegație proprietăților obiective ale fenomenelor, să-și epureze reprezentările de propriile fantasme, proiecții și prejudecăți, creînd treptat *știința* ca formă de reflectare dezantropomorfizantă, dar simte nevoia simetrică, la fel de irezistibilă, să raporteze teleologic lumea la propria sa condiție umană, să situeze totalitatea fenomenelor și experiențelor în relație cu propriile sale impulsuri și aspirații. O analiză fină i-a îngăduit lui Lukács să dezvăluie rolul pe care îl joacă în eco-

Scanned with OKEN Scanner

nomia spiritului uman *credința*, de la formele elementare ale magiei la cele evoluate ale religiei, spre a satisface o asemenea nevoie antropomorfizantă. Cînd însă în reprezentările asupra lumii, destinate să figureze echilibrul sau dezechilibrul ființei umane, dispare apelul la transcendență, cînd starea de conformitate a lumii cu aspirațiile umane apare evocată sub specia strictei imanențe, ca rezultatul unui echilibrat raport dialectic între obiectivitate și subiectivitate, reflectarea antropomorfizantă a lumii atinge treapta artei. Astfel filogenetic, în viziunea lui Lukács, ritualurile magice și religioase au precedat apariția activității artistice propriu-zise. În viața cotidiană, trăind frecvent sub imperiul alternativ al fricii și speranței, omul primitiv este silit să conjure misterioase forțe transcendente, spre a preveni eșecul sau a asigura succesul întreprinderilor sale. Genetic, spiritul uman străbate succesiv treptele simplei *opinii* sau *păreri* (Meinen), apoi cele ale *credinței* (Glauben) pînă a atinge treapta superioară a adevăratei *conștiințe* sau *științe* (Wissen). Subtilitatea demonstrațiilor constă în a arăta cît de strîns se conjugă tirania imperativelor imediate, strict practice, cu existența credinței de tip magic sau religios. Nu în zadar va sublinia Lukács atît de insistent caracterul „eminent-utilitar" (practicist) al magiei sau înrudirea substanțială între structura practică a gîndirii cotidiene și cea a religiei. Cît timp între exigențele imperative ale vieții practice, de tip cotidian, și ansamblul vieții sociale se ridică în fața conștiinței o zonă de opacitate sau impenetrabilitate, simpla *părere* (prezumție) sau, în formele mai cuprinzătoare, *credința*, sînt instrumentele omului de raportare a lumii la năzuințele și dorințele sale. Cînd însă ceața opacității și impenetrabilității începe să se risipească, cînd omul descoperă în imanența realității forțele care concurează la dezechilibrul sau echilibrul ființei sale, cînd din modelarea fictivă a realității, destinată să figureze conformitatea lumii cu aspirațiile umane, dispare credința

Scanned with OKEN Scanner

salvatoare în enigmatica transcendență și apare o plăsmuire saturată de tensiunea imanentă între subiectivitate și obiectivitate (ceea ce nu împiedică păstrarea pe planul *conștiinței* a nostalgiilor religioase), se poate spune că spiritul uman a atins treapta activității estetice.

Una dintre ideile cele mai interesante și mai fecunde ale lui Lukács, consecință directă a demersului său teoretic de tip genetic-ontologic, este că geneza activității estetice nu poate fi pusă în legătură cu existența vreunei originare „intenții artistice" (faimosul *Kunstwollen*, de care au vorbit esteticieni ca Alois Riegl), ci că ea este produsul sau corolarul, adeseori involuntare, ale unor originare activități sincretice de tip antropomorfic. Un simplu ornament sau o narațiune care evocă realitatea în luminile cele mai crude se nasc deopotrivă din nevoia de a exprima o emoție în fața lumii, un raport de conformitate a realității cu aspirațiile umane. La origine însă semnificația lor era magică sau religioasă. Efortul teoretic al lui Lukács se concentrează spre a demonstra cît de multiple și complicate sînt mediațiunile care unesc formele de activitate practică a omului cu activitatea sa propriu-zis estetică. Meritul său este de a fi pus în lumină elasticitatea și fluiditatea tranzițiilor între diversele tipuri de activitate spirituală la origini. Esteticul este așadar departe de a fi produsul unei autogeneze ; putem vorbi cu mult mai legitim, în cazul activității artistice, de o heterogeneză.

Demonstrațiile urmăresc să elucideze situația aparent paradoxală că, deși a apărut în strînsă legătură cu formele practice de „dominare" a realității (de la magie la religie), activitatea estetică a spiritului are drept condiție liminară suspendarea legăturii nemijlocite cu practica. Fenomenul devine mai ușor verificabil ulterior, de pildă în antichitate, cînd autonomizarea diverselor forme spirituale apare mult mai sensibilă. Un discurs în for, o activitate retorică sau

Scanned with OKEN Scanner

publicistică, urmăresc ţelul persuasiunii, sînt legate aşadar inevitabil de un scop practic. Tragedia ridică însă evenimentul contingent al suferinţei individuale la nivelul unei drame a speţei umane, la treapta universalităţii. Eterogenia între cele două planuri apare evidentă, chiar dacă existenţa unor mediaţiuni între ele este verosimilă. Lukács are dreptate să sublinieze că într-un demers retoric sau publicistic, pot exista într-o stare latentă, nedesfăşurate, cu o existenţă aparută involuntar, şi elemente cu valoare strict estetică. Istoriografia antică avea un caracter mult mai curînd artistic, decît unul ştiinţific. Un asemenea tip de analiză, bazat pe ideea existenţei unui originar amestec nediferenţiat al activităţilor spirituale, supuse ulterior unui proces de autonomizare, cu multe forme sincretice intermediare, este aplicat şi în cazul originilor artei. Lukács încearcă să fixeze filogenetic momentul, insesizabil astăzi sub raport strict istoric, cînd sentimentele exprimate într-o plăsmuire sau naraţiune cu caracter magic sau religios (de spaimă sau bucurie, de teroare sau de triumf), îşi pierd facticitatea şi practicitatea lor, inerente magiei sau religiei, şi dobîndesc în interiorul plăsmuirii sau naraţiunii un soi de autonomie, echivalentă cu o stare de imanenţă : semnificaţia unei experienţe *pur umane,* cu valoare de relativă generalitate. Este momentul cînd plăsmuirea sau naraţiunea, dans sau ritual magic, capătă, dincolo de funcţia lor originară, strict utilitară, de tip magic sau religios, o nouă funcţie, apărută involuntar, cea estetică : ele figurează un moment al *auto-conştiinţei* umane, pe o treaptă determinată a evoluţiei ei.

Antropomorfizarea estetică a lumii este aşadar o apariţie relativ tardivă a conştiinţei umane. Fără îndoială, spre a susţine o asemenea concluzie, Lukács se sprijină, conform programului său metodologic, pe experienţa formelor evoluate şi tîrzii ale dezvoltării artei (de pildă, existenţa unor tranziţii, cu caracter de salt calitativ, între forme literare

Scanned with OKEN Scanner

de genul oratoriei sau publicisticii şi naraţiunea artistică propriu-zisă îi serveşte ca model retroactiv pentru a reconstitui tranziţia de la antropomorfizarea magică sau religioasă a lumii, cu caracter inevitabil pragmatic, la cea estetică). Nu este de tăgăduit, cum am mai spus, că el pleacă de la un concept definit asupra *structurii* artei, spre a reconstitui *geneza* ei.

c. ACTIVITATE UTILITARĂ ŞI ACTIVITATE ESTETICĂ. LUKÁCS VERSUS KANT

Trebuie să subliniem din nou semnificaţia particulară şi valoarea euristică deosebită a metodei genetic-ontologice, utilizate pe larg pentru prima oară în cîmpul esteticii de către Georg Lukács. Reîntoarcerea la origini, cu o metodă filozofică fidelă întru totul antropogenezei lui Marx şi întemeiată pe rolul decisiv al travaliului în devenirea omului ca om, urmăreşte un scop precis : subminarea tezei, latente sau explicite în cadrul oricărui idealism filozofic, potrivit căreia activitatea estetică (producerea frumosului sau „instinctul frumosului") ar fi o facultate apriorică sau o însuşire înnăscută, cu caracter antropologic, a spiritului uman. Consecinţele filozofice ale *pari*-ului lui Lukács : a demonstra cît de laborios a fost drumul conştiinţei pentru a atinge treapta activităţii estetice autonome, cîte însuşiri s-au acumulat în geologia şi paleontologia spiritului, pentru a face posibilă o asemenea activitate, sînt considerabile. Este suficient să spunem că distincţiile între agreabil şi estetic sau între activitatea utilitară şi cea estetică, capătă o altă elocvenţă şi putere de persuasiune cînd sînt privite genetic-ontologic, drept etape necesare ale unui lung şi complicat parcurs istoric,

Scanned with OKEN Scanner

cu interferențele și tranzițiile lor inevitabile, decît atunci cînd sînt deduse ca facultăți autonome ale spiritului, după metoda apriorică și transcendentală a lui Kant. Pe de altă parte, succesul unei asemenea metode este de natură să spulbere acuzațiile de hegelianism sau cripto-hegelianism, aduse lui Lukács. Departe de a reedita pur și simplu tentativa hegeliană : a așeza arta, alături de religie și de filozofie, printre formele „spiritului absolut", cum i s-a reproșat, Lukács pleacă de la origini spre a reconstitui geneza activității estetice în formele ei elementare, germinale, urmărind cu aplicație și minuție autonomizarea ei progresivă. Metoda sa genetică-materialistă, oricît ar datora *Fenomenologiei Spiritului* a lui Hegel, se situează la antipodul idealismului absolut al lui Hegel (este semnificativ că unii comentatori, ca de pildă crocianul R. Franchini, i-au reproșat în acest sens o adulterare a hegelianismului prin reîntoarcerea la „pozitivismul" lui Engels ; valoarea unor asemenea obiecții o vom putea măsura mai tîrziu). Nu mai puțin explicabilă apare înverșunarea sa împotriva celor tentați să descopere la originile umanității o epocă „estetică", pre-logică, să idealizeze, adeseori în spiritul unui romantism anticapitalist, perioada începuturilor, ca pe o vîrstă a poeziei și spontaneității plastice, nealterate încă de prozaismul modului de gîndire logic-rațional. Teza celebră a lui Hamann, din scrierea *Aesthetica in nuce*, formează în primul rînd obiectul polemicii sale : „Poezia este limba maternă a speței umane ; după cum grădinăritul este mai vechi decît agricultura ; pictura — decît scrierea ; cîntecul — decît declamația ; parabolele — decît silogismele ; schimbul — decît comerțul. Un somn adînc era odihna strămoșilor noștri ; iar mișcarea lor era un dans dezlănțuit. Timp de șapte zile stăteau în tăcerea meditației sau a uimirii ; — și cînd deschideau gura — erau rostiri înaripate" (J. G. Hamann : *Hauptschriften*, Dieterich, Leipzig, p. 381). Lukács nu se lasă deloc impresionat de exaltarea mitică a originilor care im-

Scanned with OKEN Scanner

pregnează argumentele lui Hamann. El va afirma, întemeiat pe realismul implacabil al concepției sale despre geneza omului și a facultăților sale spirituale: chiar de ar fi adevărat că plantarea grădinilor este anterioară lucrului asupra ogorului, amîndouă au apărut ca forme diferite de agricultură; hieroglifele sau scrierea imagistică s-au născut ca o expresie figurată a gîndirii, ca un complex de semne magice, nu însă ca anticipări directe ale picturii de mai tîrziu; dacă analogiile din limba primitivă dobîndesc uneori o expresie imagistică, fenomenul poate fi considerat a cuprinde deopotrivă germenii metaforelor și ai silogismelor, nu însă a reprezenta „poezia" ca o stare originară a umanității ș.a.m.d.

Tentativei lui Hamann de a răsturna ordinea reală a priorităților istorice, atribuind fantaziei poetice o preeminență istorică în raport cu activitățile utilitare ale *praxis*-ului uman sau cu cele de tip logic, i se opune așadar *une fin de non-recevoir*, bazată pe o reconstituire realistă a antropogenezei. Lui Giambattista Vico, pe care Lukács îl apropie spontan de Hamann, cum o făcuse cu mult înaintea lui și Benedetto Croce (v. *Hamann e Vico* în volumul *Saggio sullo Hegel seguito da altri scritti...* p. 304—310) i se recunosc merite excepționale în concepția asupra originilor istoriei umane, dar Lukács descoperă și la autorul *Scienzei Nuova* o ușoară tendință către „stilizarea estetică" a epocii primitive. Vico ar oscila între o înțelegere pe deplin realistă a primitivității ca o stare de nediferențiere în comparație cu stadiile ulterioare și o înclinație de a identifica forma sensibilă de expresie în epoca primitivă cu poezia și arta pe deplin dezvoltate. Geniul lui Vico se exprimă însă în viziunea *istorică* infinit mai realistă și mai critică decît cea a lui Hamann, asupra periodizării culturii umane („Die Eigenart des Ästhetischen", I, I Halbband, p. 224—226). Discuția în jurul tezelor lui Hamann și Vico poate fi considerată unul din episoadele

cele mai revelatoare ale polemicii lui Lukács împotriva concepţiei despre activitatea estetică, văzută ca o facultate originară („ursprüngliches Vermögen", cum o va caracteriza chiar marxistul, influenţat puternic de Kant, Franz Mehring) a spiritului uman.

*

Teoremele lui Kant din *Critica puterii de judecată* despre caracterul prin definiţie *dezinteresat* al plăcerii estetice (sau cum va zice Croce : „ateleologismul practic" al artei), despre autonomia judecăţii de gust faţă de plăcerea agreabilului sau faţă de interesul moral, despre caracterul prin definiţie subiectiv şi în acelaşi timp universal al plăcerii estetice, în opoziţie cu cel prin definiţie obiectiv al actului de cunoaştere, au fost considerate mult timp drept cuceriri definitive ale gîndirii estetice moderne. Întrebarea legitimă în faţa monumentalei tentative a lui Lukács de analiză genetică a naturii esteticului este cum va reuşi el să re-implanteze activitatea estetică în contextul activităţii utilitare şi cognoscitive ale omului, mai mult : să demonstreze necesitatea socială a apariţiei şi devenirii ei, fără a-i altera natura ei genuină, admirabil intuită în teoremele kantiene, fără a recădea în vulgarizările utilitariste sau în deformările intelectualiste, fără a sacrifica autonomia ei constitutivă unor prejudecăţi teoretice, dictate de necesităţi de sistem. Este o problemă cu care au fost bineînţeles confruntaţi perpetuu esteticienii şi criticii marxişti : chiar la unii dintre cei mai cultivaţi, ca Plehanov sau Mehring, întîlnim însă un dualism semnificativ, exprimat în tendinţa de a „concilia" punctul de vedere sociologic, al materialismului istoric, cu asimilarea unora dintre tezele capitale ale esteticii kantiene. Lukács se refuză unui asemenea eclectism şi porneşte hotărît, în cadrele ontologiei existenţei sociale şi antropologiei filozofice a lui

Marx, la elaborarea unui concept independent și original asupra naturii esteticului.

Studiul apariției unora dintre formele incipiente ale activității estetice, ca ritmul, simetria și proporția, ornamentica primitivă, îl conduce de pildă foarte aproape de exemplele alese de Kant spre a ilustra conceptul său de *frumusețe liberă (pulchritudo vaga)*, cel mai purificat de imixtiunea unor elemente eterogene și cel mai expresiv pentru ideea kantiană a autonomiei esteticului : tapetele, desenele *à la grecque*, fanteziile muzicale fără temă etc. Ne găsim așadar pe un teren privilegiat, prin dificultățile pe care le ridică *a priori* oricărei estetici „conținutistice", spre a verifica puterea explicativă a metodei lukácsiene.

Analiza ritmului pornește de la geneza activității ritmice în travaliul omului primitiv. Se formulează imediat observația că ritmicitatea muncii, odată dobîndită, este însoțită în mod firesc de un sentiment de plăcere, grație ușurării aduse dificultăților travaliului, echilibrului în distribuirea forței de muncă, dominării armonioase a propriului corp și a obiectului muncii. Geneza ritmului în sine este un fenomen care aparține travaliului pur. Sîntem în planul curatei activități utilitare și nimic nu ne îndreptățește să descifrăm aci o anticipare a unui proces estetic. Atenția esteticianului este însă captată în mod firesc de articulațiile procesului de tranziție de la planul activității utilitare, din cadrul vieții cotidiene, la cel al activității propriu-zis estetice. Un prim inel de legătură este reflexul subiectiv al generalizării ritmului în procesul muncii. Prin natura sa, omogeneizînd și regularizînd activitatea oamenilor asupra naturii, ritmul consolidează auto-conștiința umană, siguranța de sine în tensiunea cu ambianța. Sentimentul de plăcere și de bucurie, ca și potențarea auto-conștiinței, în sensul creșterii siguranței de sine, sînt acompaniamentele emoționale ale ritmului în actul travaliului. Ceea ce era inițial, în activitatea strict utilitară,

Scanned with OKEN Scanner

un efect auxiliar (*ein Nebenprodukt*, cum va spune Lukács) contribuie însă puternic la desprinderea ritmului din funcţia lui originară şi la autonomizarea lui. Practicile magice, ritualuri şi ceremonii, vor utiliza din plin ritmurile, nu numai spre a evoca diferitele acte practice victorioase, dar şi pentru a potenţa *sentimentele* (de plăcere, bucurie, siguranţă de sine) legate de prezenţa ritmului. Astfel, ritmurile dobîndesc treptat o altă funcţie decît cea originară, de auxiliare fericite ale muncii : ele capătă un sens imanent, o putere evocativă-emoţională nemijlocită, devenind reflexe autonome ale unor stări de spirit. Este ceea ce explică generalizarea lor treptată, utilizarea lor crescîndă în contexte îndepărtate de cel al apariţiei lor iniţiale. Funcţia evocativă, la început derivată, devine dominantă, atît în cîntecele de muncă, cît şi în diferitele dansuri şi ritualuri magice. Lukács nu pierde ocazia să sublinieze că fie şi în formele ei cele mai evoluate, admirabil descrise de Schiller în scrisorile sale către Goethe : de omogeneizare, esenţializare şi unificare a materiei artistice, funcţia estetică a ritmului păstrează o continuitate evidentă cu funcţia lui iniţială în praxis-ul primitiv. Ritmul trebuie privit drept o formă de *reflectare* a realităţii, constituită însă ca atare, în mod relativ autonom, doar cînd funcţia lui evocativă devine *telos*. Este un prim exemplu convingător al metodei utilizate de Lukács. Ritmul ca element abstract-formal de reflectare a unor activităţi reale, îşi are fără îndoială originile precise în activitatea utilitară a omului (cunoscuta carte a lui Bücher *Arbeit und Rhythmus* este şi de astă dată abundent pusă la contribuţie). Ar fi însă o tristă eroare vulgarizatoare dacă am deriva *direct* funcţia lui estetică din cea practică. Mediaţiunea hotărîtoare introdusă de Lukács spre a explica geneza estetică a ritmului este funcţia antropomorfizantă a conştiinţei. Ritmul îşi pierde funcţia lui utilitară în clipa cînd este privit sub specia efectelor în planul conştiinţei de sine a omului. Amplificarea ei, graţie

Scanned with OKEN Scanner

folosirii multiple și ingenioase a ritmurilor, este după cum am văzut, o prezență constitutivă a practicelor magice : dacă ea avea acolo încă un rol intermediar, finalitatea rămînînd îndeplecarea puterilor transcendente, a fost suficient ca învelișul magic-transcendent să fie treptat eliminat, pentru ca funcția estetică a ritmului, de afirmare a auto-conștiinței, să apară în nuditatea ei. Folosind exemplul unei forme elementare a activității estetice : ritmul (a cărei existență estetică este dealtfel condiționată de funcția lui subordonată în interiorul operei de artă), strîns legată la origini de practicitatea existenței, iar ulterior de funcția auxiliară în practicile magice, Lukács poate demonstra că esteticitatea lui are drept impuls generator auto-afirmarea armonioasă a puterilor lăuntrice umane. Ritmul este un simbol sau o hieroglifă a unui asemenea moment de plenitudine umană. Lukács are așadar dreptate să scrie : „Nașterea esteticului este... și aci un proces de secularizare, de conversiune terestră *(ein Irdischmachen)*, de situare-în-centru a omului" (I, p. 281).

Investigațiile în cîmpul originilor activității estetice prezintă un interes deosebit, deoarece în asemenea zone liminare poate fi urmărită atît interpătrunderea strînsă a utilului sau agreabilului cu esteticul, cît și rațiunile efective care au determinat desprinderea progresivă și autonomizarea finală a esteticului. Sub raport strict teoretic, analizele genetic-sistematice ale lui Lukács ne interesează mai ales prin dialogul perpetuu cu tezele lui Kant din *Critica puterii de judecată*. Cînd analizează de pildă fenomene ca simetria și proporționalitatea, esteticianul nostru este confruntat cu una dintre cele mai dificile probleme : cum s-a produs tranziția de la sentimentul strict utilitar al perfecțiunii tehnice, prin descoperirea și valorificarea adecvată în procesul travaliului, a unor raporturi de simetrie sau justă proporționalitate, la sentimentul propriu-zis estetic al simetriei sau armoniei pro-

Scanned with OKEN Scanner

porţiilor ? Ornamentica a apărut în strînsă legătură atît cu tatuajul primitiv, cît şi cu progresele cunoaşterii de tip ştiinţific a formelor geometrice : ce a determinat desprinderea activităţii ornamentale din sfera originară a utilului şi agreabilului (tatuarea corpului şi a obiectelor de uz) şi constituirea ei într-o activitate autonomă cu funcţie estetică ?

Kant a trasat încă din primele pagini ale *Analiticii Frumosului* în *Critica puterii de judecată* o linie de separaţie tranşantă între agreabil sau util şi frumos, ca şi între judecata de cunoaştere şi judecata estetică : exemplele unor forme „abstracte" ale frumuseţii (tapetele, ornamentele în formă de frunziş etc.) i se păreau a ilustra cel mai bine atributele frumuseţii pure *(freie Schönheit)*, cea care place nu numai „fără interes", dar şi „fără concept" *(ohne Begriff)*, ca formă a finalităţii fără reprezentarea finelui. Cu analiza simetriei şi a proporţionalităţii, dar mai ales cu cea a ornamenticii, în care cele dintîi sînt dezvoltate pentru prima oară într-o activitate artistică independentă, Lukács se află aşadar în vecinătatea imediată a exemplelor extreme alese de Kant spre a funda autonomia radicală a frumosului. Autorul operei *Specificul esteticului* refuză însă să accepte ideea că frontiera între activitatea utilitară sau agreabilă şi cea strict estetică ar fi atît de rigidă cum o trasase Kant. Unghiul său de analiză : cel al *genezei*, îi îngăduie să ajungă la concluzii diferite de cele kantiene. Placa turnantă a raţionamentelor sale este explicarea tranziţiei de la satisfacţia utilitară a travaliului armonios înfăptuit la sentimentul estetic al simetriei şi proporţionalităţii. Nervul argumentării este şi de astă dată, ca şi în cazul ritmului, conceptul de auto-conştiinţă (Selbstbewusstsein). Ideea este că valorificarea în procesul travaliului a simetriilor şi proporţiilor îşi pierde semnificaţia ei pur utilitară cînd percepţia lor se face dintr-o perspectivă inedită : cea a valorii lor *evocative*. Esteticianul apelează din nou la realitatea sentimentelor de plăcere care însoţesc per-

Scanned with OKEN Scanner

formanţele travaliului desăvîrşit sub raport tehnic. Cînd regularităţile şi paralelităţile, simetria şi proporţionalitatea, descoperite sub specia performanţei tehnice, încep să fie privite ca o revelaţie materială a puterilor umane, ca o expresie a conştiinţei-de-sine, dobîndind astfel dimensiunea nouă, diferită de cea strict utilitară, a *evocativităţii,* sub specia accentuării *auto-conştiinţei,* s-ar produce deplasarea gradată de la perspectiva utilitară la cea estetică. Conceptul de autoconştiinţă, adevărată piatră unghiulară a esteticii lukácsiene, va fi folosit mereu în dubla sa accepţiune curentă : cel de stabilitate şi autonomie a omului solid plantat în mijlocul ambianţei sale concrete şi cel de luminare a conştiinţei (şi a existenţei care o susţine) printr-un act de răsfrîngere în ea însăşi, de întoarcere a forţei mentale asupra ei însăşi (v. *„Die Eigenart des Ästhetischen“*, vol. I, p. 240). Tranziţia de la util sau agreabil la estetic s-ar produce în cazul simetriei şi al proporţiilor, cînd s-ar crea graţie lor, în sfera conştiinţei-de-sine a omului, un sentiment de conformitate şi de adecvare între ea şi lume şi între ea şi sine însăşi.

Este interesant să ne oprim asupra analogiilor şi divergenţelor între tezele lui Lukács şi cele clasice ale lui Kant. Cînd conştiinţa este fixată asupra caracterului evocativ al unor fenomene de simetrie şi proporţionalitate, percepţia lor fiind însoţită de un sentiment al plăcerii, bine distinct de cel al satisfacţiei utilitare (cea a lucrului bine înfăptuit, conform scopului practic urmărit), este limpede că s-a produs un act de punere în paranteză sau suspendare a intereselor ei practice. Nu regăsim oare aici intactă faimoasa teză kantiană a dezinteresării sau a-practicităţii (Interesselosigkeit), ca însuşire constitutivă a plăcerii estetice ? Lukács va admite fără ezitare, că suspendarea intereselor practice, inerente activităţii omului în viaţa cotidiană, este o condiţie *sine qua non* pentru ca percepţia să fie absorbită de funcţia evocativă a complexului simetric sau proporţional din faţa

Scanned with OKEN Scanner

ei : el va recunoaşte aşadar că în teoria kantiană a „dezinteresării" plăcerii estetice există un miez valabil. Mai mult : el va sublinia cu toată tăria că interesul estetic se îndreaptă nu asupra existenţei reale (pragmatice) a obiectului ca atare (în speţă a simetriei şi proporţionalităţii *in re*), ci asupra reflectării lui în conştiinţă, că atitudinea estetică implică aşadar o detaşare a obiectului din contextul empiric-pragmatic, şi o fixare asupra răsfrîngerii lui în conştiinţă. Kant arătase chiar în primele pagini ale *Criticii puterii de judecată* că plăcerea estetică se caracterizează printr-o desăvîrşită indiferenţă pentru existenţa *reală* a obiectului ei. Lukács va recunoaşte şi aci o „relativă justeţe" a punctului de vedere kantian, dar se va împotrivi absolutizării distanţei între ficţiunea artei şi realitatea efectivă. Metoda analizei genetice îi va îngădui să demonstreze cît de fluide sînt tranziţiile de la sfera utilului sau agreabilului la cea a esteticului, osmoza între diferitele tipuri de activitate, respingînd astfel caracterul abrupt şi metafizic al opoziţiilor statuate de Kant. Nu există o frontieră absolută la origini între plăcerea utilitară a obiectului articulat armonios în vederea scopului şi revelaţia fulgurantă, „sensibil-nemijlocită", a proporţionalităţii, într-un sistem vizual unitar : plăcerea estetică. Sub raport teoretic, accentul e pus pe faptul că între revelaţia *existenţei reale* a raporturilor de simetrie sau proporţionalitate şi sentimentul plăcerii estetice ar fi o legătură strînsă : prilej de a sublinia că nu există acea indiferenţă absolută faţă de obiectul real, despre care vorbea Kant în cazul plăcerii estetice, că teoria kantiană a „dezinteresării" trebuie supusă unei reinterpretări şi corecturi radicale.

Analiza ornamenticii este poate şi mai elocventă pentru problema care ne interesează. Ne găsim aci în faţa uneia dintre cele mai tipice forme *timpurii* de activitate estetică. Lukács formulează clar întrebarea fundamentală căreia trebuie să-i dea răspuns : „de ce produc raporturi geometrice

Scanned with OKEN Scanner

o plăcere estetică, de ce posedă ele putere evocatoare de sentimente ?" (I, p. 325). Simpla indicare a unor trepte necesare spre a se ajunge la activitatea decorativă propriu-zisă : un grad evoluat de activitate tehnică, descoperirea progresivă a proprietăţilor geometrice în procesul muncii primitive, autonomizarea însuşirilor geometrice în cîmpul vizual al omului, demonstrează şi de astă dată cît de puţin „originară" şi „autonomă" era activitatea estetică. *L'enjeu du débat* ar putea fi formulat pornindu-se de la termenii polemicii, cîndva faimoase, între Gottfried Semper şi Alois Riegl : cel dintîi derivase originea ornamenticii din progresele tehnicii textile, în timp ce Riegl, polemizînd violent cu o asemenea teză, atribuia apariţia ornamenticii unei „voinţe artistice" genuine. Este adevărat că Lukács consideră retrospectiv polemica între Riegl şi şcoala lui Semper „superfluă şi scolastică", deoarece pentru el este limpede că progresul tehnic, oricît de mare, creează doar premisele activităţii ornamental-decorative, fără a-i putea explica prin sine însuşi geneza ; „voinţa artistică" i se pare, pe de altă parte, un concept lipsit de sens, hipostaziind pur şi simplu tocmai procesul pe care trebuie să-l explice. Lukács utilizează în legătură cu conceptul de „Kunstwollen" expresia polemică „von Riegl aus der Pistole geschossen" („trasă de Riegl ca din pistol"), reminiscenţă semnificativă a expresiei polemice similare folosite de Hegel în prefaţa la *Fenomenologia spiritului,* împotriva „intuiţiei intelectuale" a lui Schelling, frecvent rememorată de Lukács în estetica sa de tinereţe.

Consecvent metodei sale, esteticianul priveşte originea ornamenticii în legătură directă cu impulsul social generator : plăcerea omului de a se împodobi. El nu pierde bineînţeles nici de astă dată ocazia de a polemiza cu cei care ar pune semnul egalităţii între instinctul animal şi plăcerea umană a podoabei. Fără a tăgădui cîtuşi de puţin rolul sexualităţii în impulsul către împodobire (Darwin a adus numeroase exem-

Scanned with OKEN Scanner

ple pentru o asemenea teză), trebuie să considerăm că socialitatea existenței umane, creată datorită travaliului, conferă pornirilor umane către împodobire o dimensiune radical nouă, față de similarele impulsuri animale. Ca și în cazul ritmului, unde fiziologia poate într-adevăr explica posibilitatea potențială a înclinației către ritm (pulsul, regularitatea respirației etc.), mediațiunea hotărîtoare a „schimbului material între societate și natură" (*Stoffwechsel zwischen Gesellschaft und Natur*, după celebra expresie a lui Marx) este energic pusă în valoare, spre a explica specificitatea umană a ritmului sau împodobirii. Elucidarea rolului hotărîtor al unei asemenea mediațiuni îi servește lui Lukács spre a consolida, cu noi argumente puternice, polemica sa centrală împotriva tezei despre existența unei spontaneități estetice originare și a unui instinct genuin al „frumosului". Faptul că ornarea corpului (tatuarea) sau a diferitelor instrumente a avut inițial o funcție utilitară sau magică, i se pare un adevăr de necontestat, confirmat de arheologie și etnografie. Este momentul de a supune din nou criticii tendința majorității sistemelor de estetică din trecut : a situa în centrul lor conceptul de „frumos", și nu pe cel al activității estetice, în interiorul căreia, pentru Lukács, „frumusețea" nu este decît un caz particular și privilegiat.

Sub raport strict filozofic, interesant este refuzul de a proiecta în imanența activității primitive o intenționalitate (în speță cea estetică), apărută pe o treaptă mult mai evoluată a dezvoltării sociale. Ne găsim în fața unei aplicații tipice a demersului de gîndire caracteristic ultimei faze din opera lui Lukács : polemica împotriva oricărei concepții finaliste asupra istoriei, împotriva tendinței de a atribui unor stadii incipiente ale activității umane dimensiuni pe care produsele ei le-au dobîndit progresiv și mult mai tîrziu. Se demonstrează și în împrejurarea de față cît de mobile și fluide sînt tranzițiile între activitatea strict utilitară, cea agreabilă și

Scanned with OKEN Scanner

cea propriu-zis estetică. A fost necesară o perioadă istorică relativ îndelungată pentru ca regularităţile şi paralelităţile descoperite în procesul travaliului primitiv, să dobîndească autonomia din activitatea propriu-zis ornamentală. „Întîmplarea" a jucat un rol considerabil în actul de metamorfozare a unor produse, cu o finalitate iniţială de ordinul utilităţii sau al agreabilului, în creaţii cu efecte estetice. Osmoza între diferitele tipuri de activitate era atît de intimă, încît apare verosimil că oamenii au realizat primele lor performanţe estetice, fără a avea conştiinţa lor, considerînd că înfăptuiesc lucruri cu scop util sau agreabil.

Ipoteza formulată de Lukács spre a explica geneza ornamenticii, ca o activitate autonomă, este simplă şi convingătoare. Mediaţiunea hotărîtoare, în procesul tranziţiei de la simpla satisfacţie utilitară sau agreabilă la cea estetică, ar fi constituit-o o stare de fericită revelaţie emoţională şi intelectuală : descoperirea de către conştiinţa primitivă în haosul şi obscuritatea înconjurătoare a unei ordini necesare, plăcerea şi satisfacţia conferite de sentimentul instaurării unei dominaţii trainice în amestecul tulbure al fenomenelor din jur. Impulsul generator al eflorescenţei ornamenticii, forma de activitate artistică dominantă în zorile umanităţii la toate popoarele, ar fi fost *pathosul* dominaţiei triumfătoare asupra naturii, plăcerea sui-generis a revelaţiei unei ordini armonioase în lumea înconjurătoare. Lukács invocă teza lui Hegel despre anterioritatea cunoaşterii abstractului faţă de concret în succesiunea treptelor cunoaşterii, pentru a explica apariţia explozivă a ornamenticii. Raporturile abstracte dintre fenomene, incarnate de proprietăţile lor geometrice, se impun conştiinţei cu necesitate înaintea bogăţiei lor concrete : concretul este o cucerire mai tîrzie a activităţii conoscitive. Trebuie menţionată constatarea lui Weyl, cuprinsă în cartea sa despre *Simetrie,* că ştiinţa secolului XX a validat sub raport matematic ansamblul combinaţiilor geometrice din ornamen-

tica egipteană. Ceea ce era acolo simplă intuiţie spontană şi-a aflat o întemeiere ştiinţifică în matematica recentă. (Lukács: „*Die Eigenart des Ästhetischen*", I, p. 330.) O asemenea constatare îndreptăţeşte teza lui Lukács despre unitatea strînsă dintre artă şi ştiinţă la origini, ca şi explicaţia sa cu privire la caracterul auroral al ornamenticii în devenirea formelor de activitate artistică. Meritul său este legat nu numai de demonstrarea unei relative identităţi a obiectului artei şi ştiinţei (în speţă a ornamenticii şi geometriei), cît mai ales de evidenţierea specificităţii estetice a reflectării geometriei în arta ornamentală. Accentul e pus pe sentimentul inspirator, pe acel virginal „pathos estetic-conoscitiv", generat de descoperirea unei ordini armonioase şi transparente: el ar însufleţi şi in-forma la origini jocul formelor geometrice din ornamentica primitivă.

Semnificaţia filozofică a analizelor lui Lukács depăşeşte însă sfera unei probleme pur genetice, legate de o formă a activităţii estetice la originile ei. Este suficient să ne gîndim, revenind la o observaţie formulată anterior, că în cazul ornamenticii ne găsim pe terenul acelor forme alese de Kant în *Critica puterii de judecată* pentru a exemplifica noţiunea sa de *frumuseţe pură* (freie Schönheit). Lukács înfruntă aşadar formalismul estetic al faimoasei teze kantiene despre frumuseţea liberă ca produs al unei plăceri „fără concept" şi ca o reprezentare a finalităţii fără scop, chiar pe terenul ei privilegiat de exemplificare. Prin caracterul ei lipsit de cosmicitate (weltlos) şi „abstract", ornamentica pare a ilustra de minune teza kantiană despre însuşirile veritabile ale plăcerii estetice: absenţa oricărui interes, a oricărei dependenţe faţă de realitate, a oricărui concept despre obiectul reprezentat şi a oricărei finalităţi obiective (menţionăm că exemplele lui Kant erau desenele *à la grecque*, frunzişurile de pe tapete sau fantaziile fără temă, ca şi întreaga muzică fără text: toate situate aşadar în vecinătatea ideală a ornamenticii). Problema

Scanned with OKEN Scanner

este de un interes considerabil sub raport teoretic. Să ne amintim că Benedetto Croce va radicaliza într-un anume sens poziția kantiană, reproșîndu-i lui Kant de a fi instituit dualitatea : frumusețe liberă și frumusețe aderentă (cea care presupune un concept despre obiectul reprezentat : de ex. un palat, o biserică sau figura umană) și afirmînd răspicat *a-conceptualitatea* ca o însușire constitutivă a întregii arte. Ori efortul teoretic al analizelor lui Lukács este de a demonstra că „lipsa de conținut" (die Inhaltlosigkeit) a ornamenticii, cea care trezea interesul major al lui Kant, fiindcă lăsa cîmp liber jocului puterii de imaginație, ar fi doar o aparență. Descoperim aci *in nuce* cîteva din particularitățile metodei sale de analiză a proceselor estetice. El se îndepărtează în analiza ornamenticii atît de punctul de vedere intelectualist (cel care ar atribui plăcerea estetică actului pur intelectiv al recunoașterii unor proprietăți geometrice) cît și de cel utilitarist (cel care ar pune în legătură geneza ornamenticii cu realizarea unor acte de perfecțiune tehnică), dar refuză și formalismul punctului de vedere kantian al plăcerii „fără concept". Metoda sa genetică-ontologică îi îngăduie să definească exact legătura între o activitate estetică specifică (în speță ornamentica) și treapta istorică pe care a apărut. Caracterul în același timp simplu și abstract al formelor geometrice din arta ornamentală, însușirea lor specifică de a fi lipsite de cosmicitate *(weltlos)*, amestecul de materialitate și i-materialitate, aura lor esoterică și alegorică, pierderea de-a lungul timpului a semnificației lor alegorice și perpetuarea efectului estetic în unica direcție autentică : plăcerea produsă de o ordine „ușoară" și „spiritualizată" în același timp, efect specific al unei trepte timpurii în activitatea omului de dominare a lumii, sînt puse în valoare cu multă finețe. Concluzia este că fie și în cazul unor forme de activitate estetică aparent lipsite de orice conținut determinat, de genul ornamenticii, nu ne aflăm, cum credea Kant, în fața exemplului tipic al „lipsei

Scanned with OKEN Scanner

de conținut", deci al adevăratei plăceri estetice, din care ar fi dispărut orice raportare la vreun „concept" determinat, ci doar în fața unui conținut abstract, adică al unei forme extrem de specializate a conținutului în artă, expresie a treptei istorice specifice pe care a apărut arta ornamentală. Satisfacția și bucuria produse în sensibilitatea umană de revelația originară a existenței unei ordini în lume, exprimate în frenezia imaginativă a ornamenticii primitive, sînt cele care au asigurat durabilitatea plăcerii estetice în fața ei de-a lungul timpului.

d. GENEZĂ ȘI STRUCTURĂ

Problema raporturilor între punctul de vedere *genetic* și cel *structural* în analiza fenomenelor de cultură este departe de a fi dobîndit o soluție unanim acceptată. Este sigur că un abis desparte, de pildă, ceea ce s-a numit, cu o anumită aproximație, „estetica sociologică" a lui Lucien Goldmann (sociologul și criticul francez vorbea frecvent de „structuralismul genetic" al metodei sale) de metoda descriptiv-fenomenologică, aplicată la studiul operei literare și al operelor de artă în general, de către cunoscutul discipol al lui Husserl, Roman Ingarden. Nu încape îndoială că rezervele și obiecțiile, dacă nu resentimentele, față de metodele *genetice* în interpretarea operei de artă au fost întreținute mai ales de către școala fenomenologică în estetică. Camil Petrescu, la noi, poate fi citat ca un exemplu : scriitorul nu avea prea mare simpatie pentru „istoria literară", ca studiu al condițiilor externe de apariție a operei literare, revendicînd concentrarea atenției asupra *valorii estetice*, ca produs

Scanned with OKEN Scanner

al unei intuiții de esență. Expozeul recent dedicat „esteticii sociologice" a lui L. Goldmann de către Jacques Leenhardt („Revue d'Esthétique", nr. 2/1971), demonstrează cît de departe era Goldmann de a admite existența *esteticii* ca o știință autonomă : secretul operei literare ca operă de artă nu putea fi descoperit, pentru el, decît în *viziunile asupra lumii*, văzute ca realități socio-istorice determinate, organizate cu maximum de coerență în universul imaginar (non-conceptual) al operei. Aspectul specific estetic este redus la o sumă de „tehnici" specifice, utilizate pentru organizarea viziunilor asupra lumii (art. cit. p. 8). Se desprinde cu relativă claritate din expozeul lui J. Leenhardt, că pentru Goldmann ideea unei analize imanente a *esteticului*, ca o categorie autonomă a spiritului, era un lucru secundar, dacă nu chiar un anacronism idealist. Se deduce că orice tentativă de autonomizare în analiză a „literarului" sau „esteticului" ar ascunde în ea virusul formalismului, o fatală disociere a lui „le signifiant" de „le signifié". Timiditatea incursiunilor lui Goldmann în zona numită tradițional a formelor literare este explicată prin teama de a abandona singura perspectivă considerată valabilă : opera literară ca o „practică umană". Concluzia este revelatoare : „On y repérera... le point de flexion de l'esthétique sociologique à laquelle il s'attachait et de l'esthétique proprement dite *à laquelle, finalement, il renonçait pour sa part sans regret*" (s.n.). Estetica este dizolvată de fapt în favoarea sociologiei literaturii : epitetul de „estetică *sociologică*" este un simplu eufemism pentru cea din urmă.

Punctul de vedere al lui Georg Lukács se situează la antipodul unui asemenea demers de gîndire. Nu este cîtuși de puțin întîmplător că Lucien Goldmann, care se revendica mereu ca un discipol al lui Lukács (este adevărat, mai ales al tînărului Lukács), nu a manifestat nici cel mai vag interes pentru opera de estetician sistematic a maestrului său. Cineva

Scanned with OKEN Scanner

s-ar putea chiar întreba în mod serios, fără a se juca prea mult cu cuvintele, dacă metoda folosită de Lukács pentru a analiza „specificul esteticului", nu este mult mai apropiată de metoda fenomenologică a *descrierii esenţelor,* decît de ceea ce s-a numit *à propos* de Goldmann, estetica sociologică. Nu a pus într-adevăr Lukács în centrul consideraţiilor sale analiza unei „esenţe a esteticului" (das Wesen des Ästhetischen), văzut ca o plăsmuire a conştiinţei cu un sistem autonom de categorii, dincolo de multiplicitatea formelor sale istorice, apropiindu-se astfel parcă de idealul husserlian al descrierilor eidetice, invocate de întemeietorul fenomenologiei pentru formele pure şi apriorice ale conştiinţei ? Nu există o posibilă înrudire între finalitatea analizelor lui Husserl : descoperirea unor „raporturi de esenţă ale configuraţiilor conştiinţei", (Wesenszusammenhänge der Bewusstseinsgestaltungen) şi rezultatele lui Lukács în analiza comparativă a sistemului de categorii propriu diferitelor tipuri de activitate spirituală ? Este poate verosimil ca fenomenologii să nu fie prea contrariaţi de sistemul de estetică al lui Lukács. O asemenea paralelă ne poate sluji însă aci mai ales pentru a marca distanţa între estetica lui Lukács şi ceea ce se numeşte în mod curent estetica sociologică, nu însă pentru a identifica în vreun fel (ceea ce ar fi absurd) cele două metode de gîndire ; cea fenomenologică a lui Husserl şi cea marxistă a lui Lukács (să amintim totuşi că influenţa lui Husserl asupra esteticii de tinereţe a lui Lukács este o realitate mult mai puternică decît se putea bănui, cum am încercat să arătăm în textul dedicat manuscrisului ei inedit).

Ar fi suficientă o comparaţie între concepţia lui Roman Ingarden, poate cel mai fidel discipol în cîmpul esteticii al fenomenologiei lui Husserl, şi metoda lui Lukács din „Die Eigenart des Ästhetischen" (titlul *Esteticii* sale), pentru a măsura distanţa considerabilă între ele, şi a pune în valoare originalitatea celei din urmă. Ingarden desfăşoară o analiză

Scanned with OKEN Scanner

cu adevărat *eidetică* a structurii operei literare (şi a operei de artă în general), oferind o secţiune longitudinală şi latitudinală în anatomia şi morfologia ei. Descrierea sa, de cel mai ortodox tip fenomenologic, se menţine perpetuu în planul *intra-conştiinţei*, dacă ne este îngăduit să ne exprimăm astfel ; analiza celor patru straturi esenţiale din structura operei literare, a „scheletului axiologic neutral" şi a „momentelor axiologic valente", a valorilor artistice şi a valorilor estetice, ca şi a tuturor actelor intenţionale corelative, priveşte opera literară în pura imanenţă a conştiinţei, ca o realitate autarhică şi autotelică, situată în afara oricărui contact cu realitatea externă. Nicăieri nu apare problema cum s-au constituit *genetic* asemenea însuşiri constitutive ale operei literare, ca rezultat al unor raporturi specifice între conştiinţă şi existenţă, între subiectivitate şi obiectivitate. Ele apar doar ca *date*, în intuiţia esenţială a conştiinţei fenomenologice.

Oroarea de genetism, de istoricism şi psihologism, a fenomenologilor este un loc comun. Celebra polemică a lui Husserl împotriva lui Dilthey din studiul său „Philosophie als strenge Wissenschaft" urmărea tocmai să împiedice orice confuzie între filozofie ca o „concepţie despre lume" (Weltanschauung), purtînd prin definiţie sigiliul relativităţii istorice, şi filozofia ca „ştiinţă riguroasă", înzestrată cu un sistem de categorii meta-temporale (eterne). Estetica fenomenologică va urmări, mutatis mutandis, o asemenea descripţie eidetică şi meta-temporală a structurii operei de artă.

Punctul de vedere al lui Mikel Dufrenne, celălalt ilustru reprezentant al esteticii fenomenologice, confirmă interpretarea de mai sus. Dincolo de varietatea formelor ei istorice, arta are un sol comun, o nostalgie permanentă : reîntoarcerea la Natură, celebrarea unei indicibile stări originare de fuziune om-natură ; dacă investigaţia sociologică poate lumina variaţia formelor artei, fenomenologiei i-ar reveni misiunea de a elucida vocaţia ei perpetuă (v. textul comuni-

Scanned with OKEN Scanner

cării la congresul de estetică de la Uppsala, intitulat semnificativ: „*De la sociologie à la phénoménologie de l'art*").

Georg Lukács va urmări deopotrivă să ofere o analiză structurală a „esenței esteticului", înfățișînd sistemul categoriilor lui constitutive. Particularitatea metodei sale o formează însă faptul că diferitele proprietăți ale fenomenului estetic apar dezvăluite nu după metoda fenomenologică a descripției, grație unor *intuiții de esență*, ci sînt deduse succesiv, ca rezultate istorice dobîndite ale conștiinței în procesul interacțiunii subiect-obiect. Structura categorială a fenomenului estetic apare ca un produs și ca un rezultat, ca termenul *ad quem* al unei îndelungate *geneze*. Stabilitatea categoriilor constitutive ale esteticului nu este atribuită nici o clipă vreunui apriorism al conștiinței (obiect, în consecință, al faimoasei „reducții fenomenologice"), ci este explicată prin stabilitatea *funcțiilor* lor în economia vieții și spiritului. Constituirea fenomenului estetic nu este de conceput fără întrunirea unui fascicol de condiții determinate. Există într-adevăr și la Lukács o revelatoare polemică împotriva „historismului excesiv" (eines überspannten Historismus), împotriva ideii că variația perpetuă a formelor artei, invenția ca un atribut consubstanțial creației artistice, ar face inutilă însăși ideea unei esențe stabile a esteticului (este aci un firesc punct de convergență cu atitudinea fenomenologilor). Forța argumentării sale stă tocmai în anti-apriorismul ei, în ideea că stabilitatea unei nevoi sociale specifice este cea care garantează stabilitatea structurii constitutive a esteticului. Punctul de vedere genetic erupe așadar în însăși arhitectura lăuntrică a structurii estetice.

Husserl lăsa clar să se înțeleagă în polemica sa cu Dilthey că metoda genetică-istorică poate fi legitimă spre a înțelege devenirea filozofiei ca o „concepție despre lume"; pentru a o înțelege însă în esența ei supra-temporală, ca „știință riguroa-

Scanned with OKEN Scanner

să", este nevoie de metoda fenomenologică. Am amintit aceasta, deoarece ideea unui dualism antinomic între punctul de vedere genetic şi cel structural-fenomenologic a fost mult timp înrădăcinată în critică şi estetică. Există desigur cunoscuta reacţie împotriva criticii genetice sau istoriste văzută ca un mod de interpretare reductivă a operei de artă, prin fixarea atenţiei asupra a ceea ce critica franceză numeşte „les ailleurs de l'oeuvre" (sau italienii *le allotria)*: acaparată de studiul împrejurărilor sociale, culturale, biografice etc. care ar condiţiona geneza operei, ea ar eluda inevitabil structura propriu-zis estetică. Lukács se împotriveşte energic relativismului istoric şi sociologic în interpretarea artei, apără ideea despre existenţa unei structuri categoriale autonome şi relativ stabile a fenomenelor estetice, deplorînd explicit într-o pagină din *Estetica* faptul că „în prelungirea genialelor imbolduri ale lui Marx a predominat mult timp o metodă care se mulţumea cu derivarea socială (ba chiar „sociologică") a fenomenelor ideologice, fără a extinde această explicaţie genetică la cercetarea pozitivă a naturii lor specifice etc." (*Ästhetik* I, p. 627; aluzie la deformarea, prin vulgarizare sociologistă, a tezelor lui Marx.) Şi Lukács adaugă: „Numai odată cu Lenin cooperarea şi legătura indestructibilă între materialismul dialectic şi cel istoric va deveni una din problemele centrale ale metodei marxiste" (ibid.). Să menţionăm că tocmai distingerea celor două planuri: cel al materialismului dialectic şi cel al materialismului istoric, la Lukács extrem de circumstanţiată şi relativizată, l-a făcut pe Bernard Teyssèdre să vadă aci primejdia unui dogmatism, în sensul revenirii la ideea unei „esenţe intemporale" a artei, cu corolarul: sacrificarea istoricităţii şi mobilismului ei istoric infinit. („Les sciences humaines et l'oeuvre d'art", p. 34—35, La Connaissance Bruxelles, 1969.)

Dincolo de reacţia anti-istoriistă şi anti-psihologistă a fenomenologilor, care prin însăşi natura metodei lor tind să dis-

Scanned with OKEN Scanner

jungă analiza categorial-estetică de orice considerații psihologice sau social-istorice (mai ales Ingarden), există o reacție anti-istoristă (mai exact : anti-istoricistă) la un gînditor orientat prin întreaga sa filozofie, în mod aparent paradoxal, către ceea ce el însuși numea un „storicismo assoluto" : Benedetto Croce. Găsim în Croce o pagină revelatoare, unde distincția între cunoștința istorică și activitatea estetică, între caracterul circumstanțiat prin definiție al celei dintîi și esența supraistorică a poeziei, este tranșant formulată : „Il dominio della poesia è il dominio dell' umanità, non già nelle sue storiche determinazioni, ma nell'eterno ritmo al quale obbediscono di continua vicenda e trapasso di gioia e di dolore, di elevamento e di abbattimento, di essere, che è operare e vivere, e di nulla, che è incaglio all'operare o senso di vacuo e di morte. Ogni poesia è suprastoria o sottostoria che voglia chiamarsi, puramente umana" („Il carattere della filosofia moderna", III Edizione 1963, p. 136). Poziția lui Georg Lukács este și de astă dată cea a unui *tertium datur*. El refuză tendințele „genetiste", de tipul teoriei lui Plehanov : misiunea criticii este de a descoperi „echivalentul sociologic" al operei literare, stigmatizîndu-le încă în deceniul 1930—1940, ca aparținînd „sociologiei vulgare". Lukács va sublinia răspicat în studiul său „Narațiune sau descriere ?" (1936), că simpla investigare a *genezei sociale*, fără o analiză a activității estetice *imanente*, nu poate soluționa problema judecății de valoare : „Că epopeile homerice sînt cu adevărat epopei, cele ale lui Camoëns, Milton, Voltaire însă nu, este simultan o problemă social-istorică *și* estetică" („Probleme des Realismus", Aufbau-Verlag 1955, p. 113). *Estetica* sa va defini arta ca expresia „conștiinței de sine a umanității ca speță", oferind astfel o întemeiere solidă ideii că geneza fiecărei opere de artă este într-adevăr determinată social, prin raporturile de clasă (klassenmässig), dar că opera, și cu cît este mai importantă, cu atît mai mult, „străpunge aceste limite sociale

Scanned with OKEN Scanner

ale naşterii ei şi este capabilă să dobîndească o înrîurire universală, chiar şi la oameni situaţi pe o poziţie de clasă adversă" („Schriften zur Ideologie und Politik", Luchterhand Verlag, p. 703). Definirea artei drept „conştiinţa de sine a umanităţii ca speţă" (asupra însemnătăţii capitale a definiţiei vom avea ocazia să revenim pe larg), îl apropie desigur pe Lukács de Croce şi de definirea artei ca expresie a „umanităţii pure" (Croce) : deosebirea radicală este că pentru Lukács atingerea unei asemenea trepte prin artă apare strîns legată şi condiţionată de geneza ei social-istorică. Dacă ar fi să folosim, desigur forţînd lucrurile, termenii fenomenologiei am spune că şi Lukács face o distincţie între geneza empirică (factuală, „mundană") şi geneza transcendentală a operelor de artă, între intenţiile subiective, psihologice şi sociale, ale autorului şi *valoarea estetică obiectivă* a operei. Polemica sa împotriva sociologiei vulgare ne dă dreptul să o afirmăm. Spre a înţelege acel *tertium datur* despre care aminteam mai sus, nu este inutil să arătăm că un comentator atît de avizat al fenomenologiei ca Jacques Derrida a încercat să demonstreze într-un text important cum filozofia lui Husserl acceptă deopotrivă punctul de vedere *structural* şi cel *genetic* în interpretarea formelor conştiinţei, dacă ne menţinem în spaţiul fenomenologic şi transcendental al conştiinţei („«Genèse et structure» et la phénomenologie" în vol. *„L'écriture et la différence"* p. 229—251). Particularitatea poziţiei lui Lukács este că el introduce punctul de vedere al genezei social-istorice chiar în explicarea formelor superioare ale conştiinţei (ceea ce pentru Hegel fuseseră formele „spiritului absolut", pentru Croce „eternele categorii" ale „eternei constanţe a spiritului uman", sau pentru Husserl şi discipolii săi valorile transcendentale ale conştiinţei). Efortul teoretic al *Esteticii* sale se concentrează asupra descrierii principalelor mediaţiuni care unesc planul empiric-pragmatic al vieţii umane, numit de el

Scanned with OKEN Scanner

al „vieții cotidiene", cu cel al obiectivațiunilor superioare ale conștiinței, în primul rînd cu arta : analiza de tip genetic-ontologic a constituirii esteticului ni se pare a avea așadar o semnificație metodologică mai largă, ea urmărind să ofere, în sfîrșit, o soluție antinomiilor tradiționale între punctul de vedere genetic-istoric și cel structural sau axiologic în interpretarea fenomenelor estetice.

c. MIMESIS. ILUSTRATIV ȘI DECORATIV

Urmărind efortul impresionant depus de Lukács spre a reconstitui geneza esteticului din formele vieții spirituale primitive, nu putem să nu ne punem întrebarea dacă rezultatele recompensează gigantismul întreprinderii. Singurul criteriu valabil pentru a răspunde la o asemenea întrebare îl pot oferi *luminile noi* cu privire la structura fenomenului estetic, obținute grație metodei folosite. Am mai amintit îndoiala spontană care se ivește cu privire la existența unui aparent cerc vicios : dacă reconstituirea genetică nu e cu putință fără un concept definit asupra structurii esteticului (cum o postulează explicit însuși Lukács), nu sîntem oare ispitiți să credem că o simplă analiză descriptivă, cu caracter structural, a fenomenului estetic, ne-ar impune concluzii quasi-identice cu cele către care ne conduce extraordinar de laborioasa analiză lukácsiană de tip genetic ? Dacă monumentala tentativă a lui Lukács ar fi fost destinată să dea satisfacție doar ambiției sale teoretice de a demonstra că structura fenomenului estetic poate fi reconstituită cu ajutorul metodei materialismului istoric, pe o cale genetică, este sigur că nu ne-am putea declara mulțumiți. Am încercat

Scanned with OKEN Scanner

să sugerăm mai sus că metoda genetică folosită de Lukács urmăreşte totuşi mult mai mult : să introducă o perspectivă nouă asupra însăşi structurii fenomenului estetic. Este momentul să subliniem că principiul corelaţiei strînse între *funcţiune* şi *structură* nu se aplică doar la originile activităţii estetice, ci el este o proprietate constitutivă a activităţii artistice pe treapta deplinei ei autonomii. Analizele îndelungate, consacrate genezei esteticului, trebuie supuse aşadar unei duble lecturi : interesul propriu-zis istoric pentru fenomenul autonomizării esteticului din plasma vieţii spirituale la origini trebuie dublat, în filigrană, de un interes strict teoretic, pentru structura autonomă a proceselor estetice. Este şi motivul principal pentru care refuzăm să acordăm unor asemenea analize un interes pur „arheologic". Fără îndoială, ar fi absurd să aplicăm în mod mecanic la studiul fenomenelor estetice principiul că ontogeneza repetă filogeneza. Desprinderea artei din simbioza ei originară cu activităţile magice este un proces specific epocii începuturilor, aparţinînd în mod iremediabil unei etape revolute. Dacă analiza lui, efectuată de Lukács, ni se pare totuşi a avea un interes teoretic intrinsec, este pentru că descoperim aci „modelul" perpetuu valabil al interacţiunilor complicate între sfera vieţii cotidiene şi cea a creaţiei artistice. Spre a ne face mai bine înţeleşi, să amintim de pildă că în capitolul „Tehnica criticii şi a istoriei literare" din *Principii de estetică*, G. Călinescu tăgăduia categoric ideea că am putea descoperi punţi între istoria spiritului public din epoca lui Eminescu şi structura romantismului sau a poeziei eminesciene. „Romantismul este o atitudine exclusiv a marilor romantici" — scria el —, „care apoi firește s-a generalizat prin imitaţie. Putem să studiem oricît... spiritul public din România pînă la 1871. Nu vom găsi nici urmă de eminescianism. Eminescianismul este un produs al lui Eminescu" (ed. 1939, p. 114). Polemica sa împotriva explicaţiilor genetice, de tip pozitivist, ca şi împotriva istoriografiei inspirate de o ase-

Scanned with OKEN Scanner

menea metodă, era desigur cu totul legitimă. Poziția sa, în acest punct, nu este departe de cea a lui Croce (am amintit în altă parte teza lui Croce că artistul nu creează sub impulsul unui „spirit al timpului", ci plăsmuiește „deasupra timpului, un timp propriu și o epocă proprie : un timp etern și o artă eternă", ceea ce echivalează, evident, cu o radicalizare a eterogeneității celor două planuri). Rezistența esteticianului italian față de studiile dedicate originii artei ne este de asemenea cunoscută. Scriind despre o carte a prietenului său de mai tîrziu, Julius von Schlosser, el împărtășea cu satisfacție ironiile la adresa încercărilor pozitiviste ale vremii de a funda originea artei pe o „teoria imitazionistica della natura" (muzica pe imitarea cîntecului păsărilor, arhitectura gotică pe cea a pădurilor germanice, arta ornamentală pe geometrie etc.) Croce considera în mod semnificativ că problema originei artei ar fi doar o problemă „psihologică", nu însă una „istorică", tăgăduindu-i în consecință *a priori* interesul teoretic (v. „Conversazioni critiche" vol. I, p. 12). Ca întotdeauna, reacția împotriva vulgarizărilor pozitiviste alimentează din plin idealismul filozofic. Analizele lui Lukács dedicate desprinderii artei din sincretismul spiritual originar ne interesează așadar în primul rînd ca un tablou al mediațiunilor între planul vieții imediate și zona creației artistice, deci dintr-un unghi de vedere mai ales teoretic, cu efecte indirecte și pentru travaliul criticului sau istoricului artei (am văzut că G. Călinescu postula o distanță astrală între cele două planuri).

Dubla însușire a plăsmuirilor artistice, de a avea simultan un caracter mimetic și un caracter evocativ, inextricabil legate, o regăsim în zona activităților magice. Teza lui Lukács, la care în mod evident ține mult, că desprinderea activității artistice din lumea vieții cotidiene primitive s-a produs în mod *involuntar* și nu grație unei „voințe artistice", are consecințe teoretice mai largi. Ea ne va ajuta să înțelegem că

Scanned with OKEN Scanner

și în faza autonomizării ei depline, arta nu-și va putea afirma autonomia decît într-o legătură indisociabilă cu eteronomia ei. Nu este deloc lipsită de interes ideea că o serie întreagă de categorii estetice s-au constituit în sfera conștiinței umane înainte ca omul să desfășoare o activitate artistică independentă. Plăsmuirile mimetice au apărut în epoca practicilor magice. Este vorba însă despre activitățile magice cu caracter homeopatic, cele ale magiei imitative sau despre cele de transfert (după terminologia lui Frazer), nu de ritualurile extatice. Magia imitativă a ajuns să utilizeze dansuri sau narațiuni, destinate scopurilor ei, în interiorul cărora au luat naștere treptat : tipizarea, fabula narativă, intonațiile, categorii caracteristice ale plăsmuirilor artistice de mai tîrziu. *Mimesis*-ul avea în ritualurile magice un caracter prin definiție *evocativ*, acțiunile imitate urmărind trezirea în auditoriu a unor reprezentări, sentimente, convingeri determinate. Lukács consacră o atenție specială ideii că mimesis-ul a avut de la început un caracter anti-naturalist : încorporarea esenței în fenomenalitatea reprezentărilor era dictată de însăși funcția lui evocativă, care implica discriminări și ierahizări spontane în articularea imaginilor. Naturalismul este o perversiune tardivă în evoluția artei. Caracterul evocativ al reprezentărilor în actele magiei imitative a adus cu sine o însușire importantă pentru structura plăsmuirilor estetice ulterioare : *evocarea dirijată (die leitende Evokation,* sau ceea ce Nicolai Hartmann va numi *die Lenkung).* O asemenea însușire apare direct legată de funcția plăsmuirilor mimetic-evocative cu caracter magic : influența lor era destinată „omului întreg", cu toată complexitatea facultăților sale, nu unei acțiuni specializate asupra intelectului sau asupra sentimentelor, în mod unilateral. Este ceea ce explică și caracterul lor non-conceptual sau mai exact trans-conceptual.

Dirijarea evocării este animată de un mobil precis : finalitatea acțiunii magice. Ea apare determinată așadar nu de o

Scanned with OKEN Scanner

rațiune strict imanentă, ci „din afară". Sîntem la un punct unde putem înțelege mai bine țelurile urmărite de Lukács în vastul său excurs arheologic de-a lungul genezei esteticului. Faptul că în complexele mimetice inițiale, dirijarea evocării avea ca impuls o determinare „din afară" (orientarea gîndurilor și sentimentelor în direcția prescrisă de scopul magic) este departe de a prezenta un interes pur genetic sau istoric ; el îngăduie dimpotrivă să se infereze o concluzie importantă cu privire la structura durabilă a plăsmuirilor estetice. Celebra teză a lui Goethe, formulată într-o scrisoare către Schiller, că poeții moderni sînt adeseori cuprinși de neliniște sau derută în fața misiunii lor, deoarece este o lege a artei : „indicațiile specifice trebuie să vină, dacă nu greșesc, tocmai din afară, și ocaziunea trebuie să determine talentul", este asociată instantaneu de Lukács cu rezultatele investigațiilor sale. Analiza genezei este folosită pentru a valida o concluzie importantă în cîmpul descrierii structurale. Constatarea că evocarea dirijată, ca factor de in-formare a compoziției, s-a născut sub impulsul unor necesități externe, cu caracter obiectiv, îl îndreptățește pe estetician să vadă aci permanența ei *ratio essendi*. Omogeneizarea subiectivității în actul plăsmuirii estetice nu ar putea fi concepută decît ca un „răspuns" la un impuls venit din afară : studiul genezei justifică ideea că o tensiune specifică între subiectivitate și obiectivitate este legea creației artistice. Neputința unor artiști moderni de a-și găsi, într-o realitate devenită prozaică, punctul de sprijin pentru creația lor, cu corolarul frecvent : afirmarea caracterului absolut autonom al activității estetice, este privită ca un simptom de criză, ca o derogare, explicabilă sub raport social-istoric dar tragică sub raport estetic, de la adevărata lege a plăsmuirii artistice (Lukács a fost intens preocupat de această problemă în eseurile din cartea sa de tinerețe *Die Seele und die Formen* ; analiza poeziei lui Stefan George pornea tocmai de la dilemele formulate expresiv pentru întîia

Scanned with OKEN Scanner

oară de Goethe : v. studiul anterior „Originile gîndirii estetice a lui Lukács").

Este foarte interesant să urmărim rezultatele metodei lui Lukács în una din zonele aparent cele mai nevralgice pentru unghiul său de analiză : relativa *a-practicitate* a artei. Cum va reuşi el să explice prin principiul său : proprietăţile constitutive ale esteticului s-au născut din dialectica nevoilor sociale, apariţia unei însuşiri esenţiale : atributul de ficţiune al artei, caracterizat tocmai prin suspendarea nevoilor practice, prin ieşirea din circuitul vieţii utilitare ? Orice recădere în utilitarism, aducînd cu sine inevitabil alterarea naturii genuine a artei, ar atrage sarcasmele îndreptăţite ale esteticii idealiste de tip crocian. Teza autorului nostru este că evocarea mimetică a unor evenimente şi personaje în cadrul plăsmuirilor magice (dansuri războinice, naraţiuni etc.) a generat în conştiinţa receptoare, pentru prima oară în fenomenologia spiritului, o atitudine specifică a „distanţării" faţă de viaţa imediată şi de urgenţa imperativelor ei, o disponibilitate pentru fixarea contemplativă a conştiinţei. Organizarea evocativă, cu scopul trezirii unor reprezentări şi sentimente determinate, implică o „conversiune teleologică" a elementelor ; personajele şi evenimentele nu mai sînt contemplate în realitatea lor materială, ci ca expresia figurată a sentimentelor evocate. Ele încep să fie privite ca *mimesis* şi nu ca realităţi brute. Metoda contrapunctică a reconstituirii genetice îl conduce pe Lukács către concluzia sa favorită : deşi aveau în ultimă analiză o funcţie practică, complexele mimetic-evocative ale magiei au generat treptat o plăcere inedită, cea a contemplării unei ficţiuni semnificative. Substituirea expresiei directe a sentimentelor prin *evocarea* lor, însuşire definitorie a activităţii estetice, a apărut iniţial cu o funcţie practică. Cînd *evocarea* (mimesis-ul) a început, printr-un soi de efect indirect, a fi preţuită pentru ea însăşi, cînd a devenit principiul constitutiv autonom al plăsmuirilor, activitatea estetică

Scanned with OKEN Scanner

s-a eliberat de tutela magiei și și-a afirmat independența. Lukács descrie un proces pe care Camil Petrescu l-a numit cîndva, în *Doctrina substanței*, „hibridizare teleologică". Ceea ce avea inițial o prezență latentă și o funcție subordonată, dobîndește treptat preeminența și declanșează o mutație în alcătuirea formelor spiritului. Autonomia artei s-ar fi născut așadar în strînsă legătură cu eteronomia ei originară.

Ceea ce ne interesează mai ales acum este energia cu care Lukács distinge conceptul de *mimesis* de simpla transcriere directă a realității. Evocarea sentimentelor este un proces radical deosebit de expresia lor directă. Lukács se întîlnește, într-un consens deplin, cu Croce și cu teza caracterului *teoretic* al activității estetice. Faptul că Lukács vorbește de artă ca „reflectare a realității" iar Croce ca „teoresis del sentimento" (intuiție lirică) indică desigur divergențele filozofice între cei doi esteticieni ; cînd însă Lukács, sprijinindu-se pe faimosul *Paradoxe sur le comédien* al lui Diderot, formulează insistent adevărul că „măreția lui Shakespeare este determinată nu de plînsul «autentic», ci de reflectarea adevărată, cuprinzătoare și adîncă a plînsului" („Ästhetik", Bd. I, p. 437), nu putem să nu observăm că atît de des incriminatul concept lukácsian al „reflectării realității" („mimesis"-ul) este în fond sinonim cu „idealitatea" și „caracterul teoretic" al artei, exaltate de idealistul Croce (asupra divergențelor mai profunde implicate de terminologia diferită folosită de cei doi gînditori, Croce refuzînd, cum se știe, conceptul de „mimesis" aplicat la artă, deși recunoștea sensul profund al tezei lui Aristotel, vom reveni într-un alt context.)

*

Estetica lui Georg Lukács este saturată de atîtea postulate din cîmpul filozofiei generale, încît apare necesar să ne oprim o clipă asupra legitimității unui asemenea demers de gîndire.

Scanned with OKEN Scanner

Obiecțiile și resentimentele, explicite sau tacite, împotriva esteticii de tip filozofic pornesc de la convingerea că problemele specific estetice s-ar putea dispensa în rezolvarea lor de apelul la teoreme din zona filozofiei generale. Este foarte verosimil ca mai ales în fața *Esteticii* lui Lukács mulți să aibă impresia că proporțiile discursului propriu-zis filozofic sînt mult prea copleșitoare în raport cu înțelegerea curentă a esteticii. Tipul criticului sau chiar al esteticianului a-filozof are, mai ales în epoca mai recentă, o anumită răspîndire. Paul Zarifopol (care dealtfel avea o educație filozofică mai solidă decît majoritatea criticilor din generația sa și cea următoare) a teoretizat chiar la un moment dat o opoziție de structură între tipul filozofic și tipul artistic. Orientarea abstractizantă, prin natura ei, a gîndirii filozofice ar condamna-o să alunece peste cuprinsul propriu-zis estetic al operelor de artă. Paul Zarifopol, admirator totuși fervent al liniei de gîndire crociene, nu șovăia să scrie :„Estetica filozofilor poate da un material psihologic interesant pentru cunoașterea tipului filozofic ca atare, pentru a ne arăta cum arta este primită de spiritele abstracte ; dar prea puțin a ajutat ea la înțelegerea artei însăși" („Pentru arta literară", vol. I, p. 361). Nu trebuie să uităm că simpatiile lui Zarifopol în planul gîndirii estetice mergeau către orientări riguros autonomiste : școala „vizualității pure" în teoria artelor plastice (inaugurată de Fiedler și Hildebrand, continuată de Wölfflin), teoriile lui Hanslick în cîmpul esteticii muzicale, purismul estetic al lui Flaubert, analizele lui Otto Ludwig dedicate dramelor shakespeariene etc. Menținerea analizei în planul intuitivității pure, a cuprinsului strict sensibil al artei (definiția ei ca *oratio sensitiva perfecta*, după formula lui Baumgarten, ar fi trebuit să-i convină de minune), fără transgresări în zona „ideologiilor sociale și morale", i se părea garantarea autonomiei ei. Cer-

Scanned with OKEN Scanner

cetarea de tip *tehnic*, liberă de orice excurs-uri ideologice, era în consecință singura cu adevărat prețuită. De aci și antipatia sa față de vechile estetici de tip „speculativ", față de construcțiile grandioase care puneau arta în legătură cu religia sau metafizica, definind-o ca „reprezentare sensibilă a Ideii" (Hegel) etc. Paul Zarifopol identifica, puțin cam grăbit, ideea de estetică filozofică și cea de construcție speculativă sau abstractizantă.

Poate părea surprinzător că obiecții similare au fost ridicate recent, de astă dată față de estetica lui Lukács, dintr-o direcție aparent cu totul diferită de cea reprezentată de criticul român : din partea esteticii matematizante, inspirate de teoria informației, a lui Max Bense. Capitolul din *Aesthetica* lui Bense (Agis-Verlag, 1965) intitulat „Exkurs über die Ästhetik Lukács'", privește estetica lui Lukács drept un exemplu integral de „estetică interpretativă", prin definiție speculativă, opusă tipului numit de Max Bense : „estetica constatativă" (Feststellungsästhetik), singura considerată de el rațională, științifică și cu adevărat modernă. Nu este în intenția noastră să ne oprim aci asupra modului simplist, uneori aproape caricatural, în care apare înfățișată estetica lui Lukács de către Max Bense (spre a da o singură pildă : drept ilustrare a modului „dialectic" de tratare a problemelor, cu nuanță peiorativă de „speculativ", i se atribuie lui Lukács de a trata opera de artă ca pe un act de „comuniartei : „teza", „antiteza" și „sinteza", cînd orice cititor atent al *Esteticii* lukácsiene știe cît de opusă este metoda sa genetică-materialistă unor asemenea schematisme anacronice și cît de energic polemizează el cu orice logicism idealist). Poziția lui Bense este reprezentativă în măsura în care îi reproșează lui Lukács de a trata opera de artă ca pe un act de „comunicare" spirituală și nu ca pe un „obiect" pur și simplu : ca-

Scanned with OKEN Scanner

racterul *filozofic* şi *umanist* al esteticii lukácsiene devine o culpă, utilizarea unor concepte de tip *geistesgeschichtlich* (de ordinul filozofiei spiritului) o infirmitate, recrudescenţă a vechiului hegelianism, în timp ce singura metodă ştiinţifică şi modernă de abordare a operei de artă ar fi tratarea ei în spirit *naturwissenschaftlich* (în spiritul metodelor din ştiinţele naturii), cu mijloacele statisticii şi cuantificării, bazate pe teoria informaţiei. Hegel şi Lukács sînt reuniţi sub semnul acuzaţiei de a profesa o concepţie asupra esteticii *nichtnaturwissenschaftliche* (v. p. 205) !

Asocierea unor obiecţii, venind din direcţii diferite, la adresa esteticii filozofice, ni se pare îndreptăţită, deoarece ele sînt unite prin ideea că o analiză adecvată a obiectului estetic ar implica un asemenea grad de specificitate şi tehnicitate a conceptelor folosite, încît utilizarea unor idei din cîmpul filozofiei generale ar fi de fapt produsul unei escamotări a adecvării şi al unei derogări filozofante de la legea intimă a obiectului analizat.

O trăsătură constitutivă a esteticii lui Lukács o formează tocmai convingerea că nu există probleme specific estetice (chiar cele aparent pur tehnice), care ar putea fi rezolvate în afara unor opţiuni filozofice determinate. *Estetica* sa ar putea fi considerată un teren privilegiat de experimentare a „zonelor de frontieră", unde soluţionarea unor probleme specific estetice se converteşte spontan în apelul la adevăruri din cîmpul filozofiei. Nu vrem să tăgăduim deloc faptul că adeseori, în cadrul marilor sisteme filozofice din trecut, sensul genuin al artei a fost sacrificat pe altarul speculaţiei metafizice sau al unor prejudecăţi de sistem. Este de asemenea limpede că, ţinînd seama de opţiunile sale filozofice marxiste, o vigilenţă perpetuă trebuie să ne însoţească de-a lungul *Esteticii* lui Lukács, spre a veghea ca armonia şi coherenţa între autonomia

Scanned with OKEN Scanner

proceselor estetice şi postulatele filozofice să fie respectată, ca nici o mutilare sau ştirbire a celei dintîi să nu se producă în favoarea unui „apriorism" filozofic, în sensul negativ al cuvîntului (analog celui al sistemelor metafizice mai sus amintite). Se află în joc aşadar funcţia euristică a marxismului, ca metodă de explicare şi interpretare a activităţii estetice. Să alegem ca exemple soluţiile oferite unor probleme aparţinînd în mod evident sferei „pur estetice" (probleme formale ale artei sau, cum spune Lukács însuşi, „aparent pur tehnice") : cea a apariţiei „culorii locale" în pictură sau cea a raportului între „ilustraţie" şi „decoraţie" în artele plastice, ambele în legătură cu constituirea caracterului de „lume autonomă" al fiecărei opere de artă. Problema folosirii culorilor în pictură pentru a compune un spaţiu concret, articulat omogen ca un ansamblu, i se pare a nu putea fi rezolvată fără a aduce în discuţie o teză de ordin general-filozofic : influenţa socialităţii fiinţei umane asupra simţurilor ei naturale, exprimată în „retragerea barierelor naturale" („das Zurückweichen der Naturschranke", după expresia lui Marx) şi în constituirea unei „a doua naturi", sau fără a nu evoca mobilurile care au determinat în constelaţia vieţii sociale plăsmuirea tablourilor ca „lumi autonome". Sub raport strict pictural, problema este de a înţelege cum armonizarea decorativă a culorilor, în conformitate cu complementaritatea, dictată de legile naturale (fiziologice) ale spectrului, a făcut loc unei utilizări a lor într-un scop mult mai complex : crearea unui spaţiu vizual care să dea sentimentul totalităţii intensive a unei *lumi*. Celebra teză a lui Goethe cu privire la „efectele sensibile-morale ale culorilor" oferă într-adevăr soluţia problemei, dar ea nu poate fi întemeiată cu adevărat decît pornindu-se de la teza fundamentală a lui Marx : „schimbul material de substanţe (inter-acţiunea) între societate şi natură" este cheia devenirii fiinţei umane (der Stoffwechsel

Scanned with OKEN Scanner

zwischen Gesellschaft und Natur). Modul de folosire a culorilor spre a contura un spaţiu omogen articulat (problema „culorii locale"), transgresînd cu mult legile naturale ale spectrului, nu devine inteligibil decît dacă ţinem seama de influenţa condiţiei social-istorice a omului asupra sensibilităţii sale coloristice : culorile sînt în mod diferit saturate de semnificaţii în funcţie de influenţa evoluţiei social-istorice asupra sensibilităţii şi orientării ei.

Mai importantă este ceallaltă problemă teoretică ridicată de constituirea spaţiului pictural ca o „lume". Lukács formulează aci un postulat central al întregii sale gîndiri estetice : vocaţia artei este de a oferi o reprezentare a lumii în deplina ei obiectivitate, dar privită exclusiv în perspectiva conformităţii ei cu aspiraţiile umane. Simplicitatea unei asemenea formule, care revine ca un leit-motiv de-a lungul *Esteticii,* nu trebuie să ne înşele. Ea ascunde de fapt ceea ce Lukács va numi mereu „fecunda paradoxie" a esteticului. Studiul esteticii sale de tinereţe (Heidelberger-Ästhetik) ne-a arătat că pentru tînărul Lukács „principiul transcendental" al sferii estetice era plăsmuirea unui obiect „în conformitate cu exigenţele trăirii pure" (reines Erlebnis). Accentele energice puse asupra caracterului de „evocare dirijată" a imaginii estetice, în *Estetica* maturităţii, demonstrează continuitatea cu ideile iniţiale. Acum însă centrul de greutate cade pe ideea *mimesis*-ului, pe evocarea totalităţii intensive a unei *lumi,* cu multiplicitatea determinărilor ei. Nu credem să ne înşelăm afirmînd că efortul teoretic al lui Lukács tinde mereu să menţină prezente simultan cele două însuşiri complimentare ale obiectului estetic : evocarea mimetică a realităţii, ca o „lume", sugerînd o infinitate de determinări şi desfăşurarea ei în imanenţa sensibilităţii, în „mediul omogen" creat de unul din simţurile umane (cel prin intermediul căruia realitatea este receptată, „trăită" şi evocată, după principiul conformi-

Scanned with OKEN Scanner

tăţii cu mişcările sensibilităţii umane). Refuzul de a disocia organizarea sensibilă a operei, „punerea în pagină", de pildă, a unui spaţiu pictural, de funcţia lui estetică primordială : evocarea mimetică a unei „lumi", de a privi aşadar separat aspectul *plan* şi aspectul *adînc* al operei, explică polemica sa împotriva faimoasei dichotomii instaurate de Bernard Berenson : cea între aspectul „ilustrativ" şi aspectul „decorativ" al unei opere plastice.

Cele două aspecte ar fi nu numai bine distincte, dar în concepţia lui Berenson, doar aspectul *decorativ* ar îndeplini funcţia propriu-zis estetică, cel ilustrativ (mimetic-evocativ, cum îl numeşte Lukács), aparţinînd prin definiţie zonei extra-esteticului. Lukács respinge simetric conţinutismul celor dispuşi să-şi concentreze atenţia în faţa unui tablou exclusiv asupra aspectului „iconografic", indiferenţi la accentele şi tonalităţile prin care el dobîndeşte organizare picturală, cît şi formalismul celor înclinaţi să reducă atitudinea estetică la contemplarea pur *decorativă* (în sensul lui Berenson) a formei şi compoziţiei, a folosirii culorilor şi organizării materiei. *„Ilustraţie*, într-o operă de artă, — scrie Berenson — e ceea ce ne solicită nu prin vreo calitate intrinsecă, de pildă, a culorii, sau a formei, sau a compoziţiei, ci prin valoarea pe care obiectul reprezentat o are, fie în lumea exterioară, fie în cea interioară" („Pictorii italieni ai Renaşterii", Ed. Meridiane 1971, p. 131—132). Conţinutul iconografic (ilustrativ) nu devine interesant sub raport estetic, arată Lukács, decît atunci cînd îl percepem impregnat de tonalităţile afective şi accentele evocative ale sensibilităţii artistului : nu se poate însă afirma că acestea ar fi fără legătură cu cel dintîi, după cum nu putem considera organizarea decorativă a operei (bidimensionalitatea tabloului) în afara funcţiei ei evocative. Faptul că marea majoritate a maeştrilor olandezi au pictat portretele regenţilor, motiv favorit al picturii olandeze din secolul al

Scanned with OKEN Scanner

XVII-lea, în spiritul unei organizări „coordonate" a compoziției, în timp ce Rembrandt a adoptat în al său *Staalmeesters* organizarea de tipul „subordonării", este pus în legătură cu orientarea lor spirituală diferită : pornirea incoercibilă a lui Rembrandt către o viziune dramatică a lucrurilor, care ar explica după Alois Riegl alegerea „subordonării" ca formă a compoziției, este asociată de Lukács, cu *Weltanschauung*-ul pictorului, cu impulsul său adînc de a descoperi în lumea securității sociale burgheze, exaltate de contemporanii săi, o contradictorietate dramatică. Diferențele în organizarea decorativă a operelor sînt puse așadar în legătură cu mișcările mai profunde ale sensibilității. Decorativul și ilustrativul, disociate ferm de Berenson, sînt privite de Lukács într-o unitate organică și dialectică.

Dualismul instaurat de Bernard Berenson între decorație și ilustrație a avut un larg răsunet în estetica ulterioară. Polemica lui Benedetto Croce împotriva conținutismului abstract în interpretarea estetică l-a condus către o îmbrățișare a distincției lui Berenson. Esteticianul italian vedea în ea un instrument eficace de luptă împotriva spiritelor an-estetice, înclinate să identifice conținutul ideal al artei cu „subiectul" sau cu „conținutul material", cu materia extra-estetică, cu „literarul" sau „anecdoticul", de pildă, în zona picturii. Să ne amintim definiția lui Berenson : „Prin *decorație*, înțeleg acele elemente ale unei opere de artă care se adresează direct simțurilor, precum culoarea și tonul ; sau care stimulează senzații imaginative, ca, de pildă, forma și mișcarea" (op. cit., p. 128). Croce amintește undeva că, în fond, discriminarea poeziei de non-poezie înseamnă distingerea valorii ei „decorative" de ceea ce este în ea valoare „ilustrativă" ; și adaugă, semnificativ, că volumul său *Poesia e non poesia* s-ar putea deopotrivă intitula „Valori decorative și valori ilustrative în poezie" („Conversazioni critiche", vol. V, p. 36). În

Scanned with OKEN Scanner

paginile finale ale ultimei sale opere importante din cîmpul esteticii, cartea „La Poesia" (1936), el insistă din nou asupra deosebitei fecundităţi a distincţiei lui Berenson, arătînd că discriminarea între „fabulă" şi „lirică", între „structură" şi „poezie" sau polemica afirmaţie că în muzică nu există sentimente „definite", ci numai „indefinite", corespunde exact disjuncţiei operate de Berenson între „ilustrativ" şi „decorativ" în pictură. Este evident că teza celebrului critic de artă american îi slujea lui Croce ca punct de sprijin împotriva interpretărilor conceptualiste sau ideologiste ale operei de artă. Poziţia lui Lukács ar putea fi caracterizată din nou drept cea a unui *tertium datur*. El refuză să accepte o separaţie tranşantă între aspectele pur „sensibile" şi valorile de „semnificaţie" ale operei de artă, rezervînd exclusiv celor dintîi atributul de *estetice* şi aruncîndu-le pe cele din urmă în zona *extra-esteticului*. Lukács recunoaşte fără îndoială că există cazuri frecvente, cînd tratarea conţinutului iconografic într-o operă, se face independent de exigenţele stricte ale plăsmuirii artistice (conţinutismul abstract pe care îl repudia şi Croce) sau cînd, invers, materia iconografică este un simplu pretext pentru efecte pur decorative (*Ästhetik* I/1, p. 504). Orientarea esteticii sale arată că omogeneizarea în planul nemijlocirii sensibile este pentru Lukács o condiţie a existenţei artistice, egală cu cea postulată de Croce, polemica sa împotriva esteticii „Ideii" fiind analoagă cu cea a esteticianului italian. Lukács concepe însă nemijlocirea sensibilă a operei de artă saturată de „semnificaţii", în sensul exprimării auto-conştiinţei umanităţii pe o treaptă istorică a dezvoltării ei (asupra acestei probleme decisive vom reveni). „Conţinutul" sau materia iconografică este văzut de Lukács ca un cîmp sau spaţiu de joc (Spielraum), exprimînd, în generalitatea lui, „comanda socială", din care însă artistul urmează să individualizeze conţinutul prin definiţie particular al operei sale. Din păcate,

Scanned with OKEN Scanner

tratarea concretă a problemelor legate de relaţia conţinut-formă în artă era rezervată celei de a doua părţi a esteticii sale, pe care nu a apucat să o redacteze. [1]

f. HEGEL-FIEDLER: O SINTEZĂ IMPOSIBILĂ ?

Considerarea atitudinii lui Lukács într-o problemă aparent atît de specială, cum este cea a raportului între „ilustrativ" şi „decorativ" în artă, ni s-a părut interesantă,

---

[1] Spre a preciza şi mai mult poziţia lui Lukács faţă de relaţia între „ilustraţie" şi „decoraţie" în artă, să menţionăm faptul că el va reveni asupra tezei lui Berenson într-un context cu totul special. În capitolul de *psihologie* al esteticii sale, dedicat propunerii de a se accepta existenţa unui al treilea sistem de semnalizare, între cele două postulate de Pavlov, sistemul de semnalizare I′, materializat în activitatea sintetică a simţurilor, bine distinctă de reflexele condiţionate (primul sistem de semnalizare) dar şi de activitatea de generalizare de tip conceptual-intelectiv (al doilea sistem de semnalizare), el arată că zona definită de Berenson prin termenul de *decoraţie* s-ar suprapune în mare măsură cu cea a activităţii sistemului de semnalizare I′, în timp ce în zona *ilustrativului* ar intra conţinuturi accesibile în mod predominant celui de al doilea sistem de semnalizare. Analiza desenelor şi operelor plastice din zona artei patologice, realizate de schizofrenici sau nebuni, ar legitima concluzia că ei pot pierde funcţiunile celui de al doilea sistem de semnalizare (deci pe cele ale limbajului şi gîndirii), dar pot conserva aptitudinile decorative, deci o activitate sintetică a simţurilor de tipul sistemului de semnalizare I′, („*Ästhetik*", I, Bd. II, p. 90—91). Lukács va sublinia aci deopotrivă că nimic din zona numită convenţional a *ilustrativului*. nu are existenţă artistică, decît în imanenţa nemijlocirii sensibile şi a activităţii evocative, cea a sistemului de semnalizare I′, (deci a *decorativului*), dar în acelaşi timp el lasă clar să se înţeleagă că arta s-ar priva de autentica ei dimensiune dacă nu ar putea converti şi incorpora în „a doua (ei) nemijlocire" sensurile fundamentale ale existenţei omului în lume.

Scanned with OKEN Scanner

deoarece ne găsim aci pe un teren privilegiat de afirmare a „autonomiei esteticului". Benedetto Croce, după cum am văzut, a asimilat bucuros distincţia postulată de Berenson, extinzîndu-i sfera de aplicare la întregul univers al artei. Georg Lukács se deosebeşte în sens pozitiv de unii dintre predecesorii săi, critici şi esteticieni marxişti, printr-o receptivitate şi sensibilitate mult mai pronunţate faţă de aspectele strict specifice ale activităţii estetice. Nu este desigur greu să ne imaginăm cît de energică ar fi reacţia de împotrivire a unui partizan ortodox al „autonomiei esteticului" [1] faţă de asocierea principiilor compoziţionale ale picturii lui Rembrandt cu *Weltanschauung*-ul pictorului (exemplu tipic pentru metoda lui Lukács) ; cu alte cuvinte, să ne imaginăm mişcarea de repulsie a „estetului", faţă de utilizarea conceptelor de afirmare a securităţii sociale burgheze şi de sentiment al crizei noii societăţi burgheze triumfătoare în legătură cu opoziţia dintre Rembrandt şi marii săi contemporani olandezi. Lukács s-a ocupat de pictura lui Rembrandt, mai amănunţit decît în exemplul fugitiv amintit mai sus, şi cînd a analizat „lupta de eliberare a artei" de sub tutela religiei, în ultimul capitol al *Esteticii* sale. Tintoretto şi Rembrandt sînt de astă dată asociaţi, pe urmele lui Max Dvořák, ca expresii diferite, pe trepte deosebite de evoluţie istorică, ale unei mari crize : cea provocată de de-cristianizarea lumii în zorile epocii moderne, de puternica nostalgie religioasă a subiectivităţii, de aspiraţia ei către o redobîndire a echilibrului şi de neputinţa dramatică de a-l regăsi. Lukács scrie astfel în concluzie : „Rembrandt ocupă un loc atît de mare în istoria mondială a artei deoarece a reuşit să realizeze (spre a folosi expresia favorită a lui Cézanne) o asemenea mimesis obiectivă, de-

[1] Spre a evita neînţelegerile, să spunem că prin teoria „autonomiei esteticului" înţelegem doctrina care neagă orice legătură necesară a artei cu dezvoltarea societăţii şi a celorlalte forme de conştiinţă socială.

Scanned with OKEN Scanner

tașată de subiectivitate, și în același timp iradiată pretutindeni de o subiectivitate lipsită de putere în fața obiectivității". („*Ästhetik*", 2 Halbband, p. 721—722.) Fără îndoială nici prima caracterizare, amintită anterior, cu caracter social-istoric, nici cea din urmă, cu aspect mai curînd *geistes-geschichtlich* (de ordinul metodei „istorico-spirituale" inițiate de Dilthey), nu ar putea întruni vreo adeziune din partea simpatizanților „autonomiei esteticului". Să observăm în treacăt că Lukács se sprijină frecvent de-a lungul *Esteticii* sale, ori de cîte ori se ocupă de artele plastice, pe cercetările istoricilor și criticilor inspirați de linia *Geistesgeschichte*, manifestînd o afinitate revelatoare cu spiritul lucrărilor lui Max Dvořák, Alois Riegl, Wickhoff. Desigur marxistul Lukács va păstra în ordinea strict teoretică a filozofiei și filozofiei artei o categorică atitudine critică față de tezele lui Dilthey și ale discipolilor săi. Mai ales în cîmpul criticii și istoriei literare, opoziția sa va fi categorică față de tendințele *geistes-geschichtlich*. Și totuși nu este oare foarte semnificativ că Max Dvořák, considerase celebra operă a pre-marxistului Lukács: „Teoria romanului", drept „cea mai însemnată lucrare a direcției *geisteswissenschaftlich*", cum avea să o mărturisească el însuși în 1920 autorului ei [1]. Trebuie să amintim de asemenea că, oricît de sumare sînt prin natura lor caracterizările individuale ale figurilor marilor artiști în *Estetica* sa, Lukács stabilește mereu legături între condiția spirituală a artistului, legată de ideologia sa, și organizarea formală specifică a operelor: funcția copleșitoare a *luminii* (des farbigen Scheins) în pictura lui Tintoretto este privită, de pildă, în strînsă legătură cu tensiunea spirituală neobișnuită din opera marelui artist venețian.

---

[1] Georg Lukács: „*Die Theorie des Romans*", Prefața, p. 7, Luchterhand, 1962.

Scanned with OKEN Scanner

Benedetto Croce ne poate sluji şi de astă dată ca un ideal *tertium comparationis* pentru a analiza poziţia lui Georg Lukács în problema autonomiei esteticului. Scriind odată despre un mic volum de critică al unui italian din secolul trecut, Vittorio Imbriani, Croce elogia polemica împotriva „ideomaniei", cuprinsă în scrisorile despre pictură ale lui Imbriani, cu alte cuvinte împotriva „picturii cu intenţii filozofice, morale şi satirice", şi se arăta cuprins de entuziasm în faţa recuzării categorice a tezei hegeliene că vocaţia artei (în speţă a picturii) ar fi de a „reprezenta Ideea". Imbriani nutrise simpatii hegeliene, dar în scrierea sa, ajungea la concluzia că pictura trebuie să figureze nu pur şi simplu „Ideea", ci „ideea picturală", iar cea din urmă era pentru el sinonimă cu *pata* (la macchia). Croce putea descoperi aci o fericită conversiune în direcţia propriei sale teorii a artei ca „intuiţie pură". Esteticianul italian aproba integral teza lui Imbriani că celula generatoare a unei creaţii picturale o formează *la macchia* (pata, „acordul de tonuri, de lumină şi de umbră, apt să suscite un sentiment") şi fericit o extindea la sfera întregii arte : „Valoarea poeziei stă, ca şi cea a picturii, în *pată*, în unda lirică ; nu în bogăţia şi importanţa gîndurilor, a sentimentelor şi a observaţiilor realiste şi istorice, sau în capacitatea de a dezvălui secrete. Raţiunea ei de a fi şi seducţia ei rezidă în *pată*, în ritm, în motiv." (*Una teoria della „macchia"* în vol. „Problemi di estetica", p. 239—294.)

Ne găsim aci în faţa unui text semnificativ pentru poziţia „autonomiei esteticului", atît prin polemica împotriva conţinutismului de sursă hegeliană, cît şi prin expresivitatea cu care este concretizată teza autonomistă.

Nu încape îndoială, într-o asemenea lumină, că orice caracterizări ale operelor picturale, de genul celor formulate de Lukács în legătură cu opera unui Tintoretto sau Rembrandt, implicînd evocarea unui univers spiritual, legat de

Scanned with OKEN Scanner

condiția social-istorică a artistului, vor fi considerate de un partizan al autonomiei esteticului, în speță de un crocian, drept tot atîtea alunecări în zona extra-esteticului și drept tot atîtea prelungiri ale unui conținutism estetic de tip hegelian sau diltheyian. Benedetto Croce reproșa criticii de inspirație hegeliană o concepție estetică „filosofistica o mitologistica", afirmînd că gîndirii hegeliene i-ar fi rămas ascuns *„caracterul sentimental și liric* al artei" (v. „De Sanctis e l'hegelismo" în *Saggio sullo Hegel*, p. 388). Cartea lui Dilthey *Das Erlebnis und die Dichtung* (1910), care a exercitat dealtfel o puternică impresie asupra tînărului Lukács, cum o mărturisea el însuși în prefața la *Teoria romanului*, era citată de Croce în *La Poesia* ca un exemplu al „trecerii de la istoria poeziei la istoria spiritului etic și social", ceea ce pentru Benedetto Croce echivala cu o judecată categoric negativă : „Il Dilthey, che con molta finezza sapeva cogliere gli svolgimenti morali, religiosi e filosofici, non pare che avesse pari disposizione felice nelle cose delle poesia propriamente detta" („*La Poesia*" prima edizione economica, p. 316—317). Observațiile de mai sus ne îngăduie să aruncăm o lumină mai pătrunzătoare asupra aparentei paradoxalități a poziției lui Lukács.

Este revelator să constatăm că estetica de tinerețe a lui Lukács trăda o sensibilă influență a ideilor estetice ale lui Konrad Fiedler, cunoscutul teoretician al artei ca „pură vizualitate" (reine Sichtbarkeit), cel care exercitase o atracție și o influență incontestabile și asupra lui Croce. Ideile lui Fiedler reprezintă o prezență considerabilă și în sistemul de estetică final al lui Lukács, chiar dacă esteticianul marxist le va supune acum unei perpetue amendări critice. Nimeni nu a pus cu mai multă vigoare în valoare autonomia activității estetice, în filosofia germană a artei din a doua jumătate a secolului trecut, ca Fiedler. Puterea de *a vedea*, considerată de Fiedler singurul organ al activității estetice, în zona artelor plastice, era concepută de el ca o forță autarhică, din dezvol-

Scanned with OKEN Scanner

tarea și proliferarea căreia, printr-un dinamism propriu, se nasc operele de artă. Activitatea estetică nu începe cu adevărat decît atunci cînd *văzul* (activitatea vizuală) se eliberează de orice imixtiune și tutelă, de orice amestec al sentimentelor sau reflecției, cu care este spontan asociată în viața curentă : vizualitatea refulează în procesul creației artistice orice altă componentă a personalității umane și se constituie ca o energie spirituală autotelică. Opera lui Fiedler ne oferă și ea un exemplu elocvent al indisociabilității dintre estetică și filozofie : vizualitatea devine la Fiedler o activitate plăsmuitoare autonomă prin analogie directă cu activitatea conoscitivă a subiectului transcendental kantian. Neo-kantianul Konrad Fiedler va revendica energic, asemenea dealtfel întregului neo-kantianism modern, extirparea din ereditatea filozofiei kantiene a incomodului „lucru în sine", tinzînd să asigure activității plăsmuitoare a conștiinței o suveranitate nestingherită ; în planul creației artistice, simțul văzului s-ar emancipa astfel de orice presiune sau condiționare externă, plăsmuind liber și autonom, în exclusivă conformitate cu legea sa internă de afirmare. Radicalismul lui Fiedler în disocierea puterii configurative de toate celelalte energii sufletești, viața afectivă ca și activitatea intelectivă fiind considerate neutralizate și suprimate în actul „purei vizualități", a contribuit desigur la puternica audiență a ideilor sale, el fiind privit drept unul din părinții moderni ai autonomiei esteticului : orice afirmații cu caracter sentimental, reflexiv, filozofic asupra artei, nu ar putea decît să-i altereze esența, accesul la ea fiind deschis celor foarte puțini care se pot transpune în imperiul purei vizualități (v. întreaga lucrare a lui Fiedler : *„Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit"*, în *„Schriften zur Kunst"* I, W. Fink Verlag, 1971 p. 183—386).

Lui Konrad Fiedler îi aparține și teza că nu există *o artă*, în general, ci doar diferitele *arte* particulare, condiționate

nate fiecare de existența unuia din simțurile sau uneia din facultățile sensibile ale omului : preambulul lucrării mai sus amintite, cuprinde dealtfel afirmația că întreaga teorie dezvoltată în paginile ei se referă la zona artei plastice, fără a infera asupra celorlalte forme de artă. Este însă ușor de ghicit că metoda fiedleriană de analiză a fenomenului estetic viza în fond sfera tuturor artelor. Georg Lukács va împărtăși pe deplin ideea programatică a lui Fiedler, cu privire la discontinuitatea sferei estetice și la preeminența activității artistice specializate față de ideea generică a artei, în timp ce Benedetto Croce o va respinge fără menajamente, distincțiile între diferitele arte fiind considerate lipsite de semnificație filozofică, o reeditare a vechii erori a lui Lessing. Benedetto Croce, fără a-și ascunde rezervele importante, acorda o prețuire înaltă teoriei estetice a lui Fiedler. Polemica împotriva interpretărilor sentimentaliste sau intelectualiste ale artei, vigoarea cu care era pusă în lumină energica unilateralitate a activității estetice, suprimarea *hiatus*-ului între viziune și expresie, atitudine anti-conținutistă numită de Croce „il gioiello delle dottrine fiedleriane" (giuvaerul tezelor fiedleriene) erau celebrate de esteticianul italian cu o explicabilă gratitudine (v. „*La teoria dell'arte come pura visibilità*", în *Nuovi saggi di estetica*, p. 235—250). Mult mai semnificativ și important din punctul nostru de vedere este faptul că Georg Lukács va asimila și integra din plin în sistemul său de estetică final descrierea *nemijlocită* a procesului de creație artistică efectuată de Fiedler. Fără a tăgădui cîtuși de puțin puterea de persuasiune a drasticelor rezerve formulate de Lukács față de Fiedler, trebuie să recunoaștem că influența ideilor fiedleriene este mai puternică decît o admitea el însuși. Conceperea procesului nemijlocit al creației artistice ca o mișcare *reductivă*, în sensul unei necesare contrageri a materiei la orizontul unui simț determinat (în speță : al vi-

Scanned with OKEN Scanner

zualității), excluderea oricărei transgresări a imanenței sensibile în direcții exterioare : cele ale afectării celorlalte simțuri, ale activității intelective sau volitive etc., erau idei fiedleriene devenite teze capitale și ale sistemului lui Lukács. Ne găsim în fața acelui aparent paradox estetic despre care aminteam înainte : Georg Lukács se arată pe de-o parte fidel tezei autonomistului Fiedler că singurul organ al creației artistice îl formează activitatea sintetică a simțurilor, că orice transgresare a mediului omogen al purei vizualități, de pildă în direcția practicității sau al activității intelective, scoate opera plastică din sfera activității estetice, dar pe de altă parte folosește în analiza operelor unor mari pictori caracterizări de ordin ideologic sau de tip *geistesgeschichtlich* (al istoriei spiritului), înscriindu-se pe o filiație hegeliană sau chiar diltheyiană, situate prin natura lor la antipodul teoriei estetice a „purei vizualități". Nu este oare Georg Lukács prizonierul unei ereditați spirituale hibride ? Nu este oare limpede că asocierea unor cuceriri ale esteticii hegeliene cu altele ale teoriei fiedleriene ar putea fi calificată de un partizan al autonomiei esteticului drept realizarea unui *cerc pătrat* ? Este adevărat că și Benedetto Croce îi va face lui Fiedler reproșul fundamental de a fi rămas cantonat în sfera de o frigidă puritate a vizualității pure, de a fi ignorat energia spirituală care animă și dă căldură activității intuitive : sentimentul devenit obiect de contemplație (Croce denunța purismul lui Fiedler ca pe o „chiarezza senza calore", ca pe o „claritate lipsită de căldură" : art. cit., p. 246). Georg Lukács se va întîlni aci cu Croce, critica sa dobîndind însă o anvergură mult mai mare. Nu este mai puțin sigur că disocierea transantă a activității estetice a spiritului de actele lui mentale sau volitive, operată de Fiedler, va fi considerată de Croce o cucerire definitivă a teoriei autonomiei artei. Cum trebuie să înțelegem atunci tentativa lui Lukàcs de a realiza ceea ce pare o „imposibilă sinteză" ?

Scanned with OKEN Scanner

Soluţia o putem găsi numai dacă avem prezente în minte cele două însuşiri fundamentale, strîns legate, ale activităţii artistice : caracterul de *mimesis* şi vocaţia antropomorfizantă a artei. Analizele estetice ale lui Lukács nu devin comprehensibile decît prin co-prezenţa perpetuă a celor două atribute.

Este posibil ca tocmai restaurarea în drepturi, cu o energie teoretică fără precedent în istoria esteticii moderne, a anticului concept de *mimesis*, să declanşeze cele mai multe rezistenţe faţă de estetica lui Lukács (am arătat în altă parte că Benedetto Croce statua o opoziţie categorică între conceptul aristotelic al artei ca *mimesis* şi conceptul său al artei ca *intuiţie lirică ;* de conceptul lukácsian al mimesis-ului nu s-a ocupat pînă acum decît esteticianul polonez Stefan Morawski într-un articol sumar publicat de revista americană *Science and Society*, nr. 1/1968). Dificultatea stă în a înţelege simultaneitatea dublei exigenţe postulate faţă de artă : a conserva prin *mimesis* obiectivitatea lumii-în-sine, nealterate de iluzii sau prejudecăţi, dar a o evoca exclusiv în funcţie de amplificarea şi potenţarea subiectivităţii. Deschiderea spre plenitudinea lumii externe ar fi o condiţie inalienabilă pentru constituirea operei de artă ca o „lume autarhică". Pe de altă parte, afirmarea răspicată a ideii că mobilul activităţii estetice îl formează *auto-contemplarea subiectivităţii* (die Selbstbetrachtung der Subjektivität), pare să indice o mişcare în direcţia opusă şi să dea satisfacţie chiar partizanilor tezei despre artă ca intuiţie lirică.

Concepţia estetică a lui Lukács se sprijină în mod evident pe o întreagă filozofie a genezei şi constituirii subiectivităţii umane. Conceptul de *mimesis* nu trebuie să ne inducă în eroare : departe de a atribui artei misiunea de a evoca reali-

Scanned with OKEN Scanner

tatea în neutralitatea şi indiferenţa ei, în pura ei exterioritate, accentele decisive sînt puse pe vocaţia artei de a intensifica subiectivitatea, de a crea, după formula semnificativă a lui Lukács, o „emfază" a subiectivităţii. Particularitatea cea mai frapantă a esteticii sale este, după cum am mai spus, consecvenţa cu care teoremele estetice sînt articulate pe baza unei ontologii a existenţei sociale şi a epistemologiei corespunzătoare. Coincidenţa în procesul activităţii estetice a două mişcări aparent divergente : cufundarea în imanenţa realităţii obiective şi intensificarea subiectivităţii, poate apărea unui spirit neprevenit drept un simplu artificiu dialectic, sau chiar drept un paradox, irealizabil în intuiţia directă. Lukács pleacă însă de la un adevăr din cîmpul antropologiei filozofice şi al eticii : cunoaşterea de sine a omului nu poate fi înfăptuită decît prin cunoaşterea ansamblului raporturilor sale cu lumea.

Un pasaj faimos din convorbirile lui Goethe cu Eckermann şi un altul din „Maximele şi reflecţiile" marelui poet îi servesc esteticianului ca un punct de sprijin : auto-cunoaşterea *(Erkenne dich selbst)* nu ar avea în ea nimic ascetic, nimic comun cu „heautognosia modernilor noştri ipohondriaci, humorişti şi heautontimorumeni", ci ar presupune pur şi simplu observarea relaţiilor cu semenii şi cu lumea. (*Ästhetik*, Bd. I, p. 241.) Extrapolarea unui asemenea adevăr în fenomenologia creaţiei artistice formează nervul argumentării lui Lukács. Să reamintim punctul său de plecare : vocaţia artei este de a evoca realitatea în deplina ei obiectivitate, dar exclusiv în perspectiva *conformităţii* ei cu exigenţele fiinţei umane.

Conceptul de *conformitate* (Angemessenheit) reclamă precizări, spre a evita ambiguităţile, dictate de generalitatea lui. Schimbul material de substanţe între natură şi societate, după formula lui Marx, presupune perpetua transformare a naturii în funcţie de exigenţele vieţii sociale şi modelarea raporturilor sociale în funcţie de imperativele existenţei umane.

Scanned with OKEN Scanner

Omul, cu ansamblul însuşirilor sale, este în întregime produsul acestui proces. Ideea de „conformitate" (de „adecvare") poate fi privită întîi într-o accepţiune practică : exemplele cultivării fostelor pustiuri sau al amenajării culmilor odinioară împădurite, citate la un moment dat de Lukács (I, p. 556), justifică o asemenea accepţiune. Nimeni nu va pretinde însă că asemenea procese sînt produsul unei activităţi estetice.

Spre a înţelege ideea de „conformitate" în accepţiunea voită de Lukács, ca zonă de rezidenţă a activităţii estetice, trebuie să o privim într-un context mai vast : este vorba de adecvarea lumii (văzută ca „schimb material de substanţe între societate şi natură") la exigenţele omului ca *fiinţă umană,* de conformitatea ei, cu echilibrul şi dezechilibrul, binele sau răul, personalităţii umane în *integralitatea* ei. Numai astfel devine, credem, inteligibilă, o afirmaţie de genul : „De la idilă şi pînă la tragedie, acest schimb (metabolism) între societate şi natură cuprinde toate fenomenele de viaţă ale lumii oamenilor, ambianţa lor, baza naturală a existenţei lor şi consecinţele ei sociale" (I, p. 556). Lucrurile s-ar preciza poate şi mai mult dacă am ţine seama şi de un al doilea concept fundamental al esteticii lui Lukács : cel al *conştiinţei-de-sine* (sau *auto-conştiinţei,* Selbstbewusstsein). Auto-conştiinţa trebuie înţeleasă ca răsfrîngerea vieţii externe şi interne în echilibrul şi plenitudinea conştiinţei.

Lukács distinge ferm, într-o pagină revelatoare din capitolul „Opera de artă ca existenţă-pentru-sine", cuprins în al doilea volum al *Esteticii,* viaţa sentimentală a conştiinţei, cu multiplicitatea moţiunilor ei sufleteşti, de fenomenul auto-conştiinţei. Intensitatea pasiunilor nu este cîtuşi de puţin identică sau sinonimă cu amplitudinea auto-conştiinţei. „Pasiunile vieţii produc în adevăr o conştiinţă-de-sine în cei cuprinşi de ele, dar oarecum ca produs secundar". Sentimentele şi pasiunile sînt forme ale vieţii practice a individului ; conştiinţa-de-sine vizează zona răsfrîngerii lor în autenticitatea şi com-

Scanned with OKEN Scanner

pletitudinea personalității. Ea se situează așadar la un nivel superior, ca un fel de *dieu caché*, participant, martor și judecător implicit al avatarurilor vieții pasionale. Pasiunile, acaparate de obiectul lor, pot fi însoțite de o conștiință-de-sine, „dar nu trebuie neapărat să ducă la ea".

Distincția subtilă și profundă a lui Lukács reclamă atenția : conștiința-de-sine vizează zona nucleară a personalității umane, acolo unde se produce sancționarea și armonizarea, de la altitudinea integrității, a tuturor evenimentelor conștiinței. Esteticianul marxist redescoperă în termeni proprii adîncimea conceptului aristotelic al *catharsis*-ului : scopul operei de artă este „purificarea" pasiunilor, ridicarea lor la treapta auto-conștiinței.

Ideea cardinală a lui Lukács este însă că intensificarea conștiinței de sine nu ar fi posibilă în afara unui contact multiplu diversificat cu realitatea lumii obiective. Circularitatea mișcării de la auto-conștiință la conștiința lumii reale stă la baza tuturor teoremelor sale estetice. „Ein ungegenständliches Wesen ist ein *Unwesen*" („O existență non-obiectivă este o *non-existență*..."), celebra teză a lui Marx din *Manuscrisele economico-filozofice*, poate fi considerată celula gîndirii sale finale. Legătura indisociabilă între actul obiectivării și dezvoltarea sensibilității umane, corelația perpetuă existentă între cele două planuri, este o idee a lui Marx integral valorificată de Lukács. Fundamentala sa inițiativă de gîndire este prelungirea ideii formulate *in nuce* de Marx la sferele cele mai complicate ale vieții spirituale. Corelația strînsă între teleologie și cauzalitate, între inițiativele conștiinței și studiul șirurilor cauzale obiective („sub pedeapsa înfrîngerii", „bei Strafe des Untergangs", după expresia lui Marx) este o altă piatră unghiulară a gîndirii sale.

Meritul lui Hegel de a fi pus travaliul la baza devenirii omului ca ființă umană, de a fi creat premisele pentru înțelegerea adevăratului raport între cauzalitate și teleologie, era

Scanned with OKEN Scanner

energic pus în lumină de Lukács încă în cartea sa „Der junge Hegel". Nu ne putem îngădui aci o descriere a genezei şi tuturor implicaţiilor concepţiei filozofice a lui Lukács asupra relaţiei subiect-obiect. Să spunem doar că el urmăreşte de la formele ei cele mai elementare, de la procesul muncii, modul în care ausculatarea secretelor materiei şi studiul proprietăţilor obiective este garanţia oricărui succes al iniţiativelor subiective.

Tezele lui Hegel asupra raportului dintre subiectivitate şi obiectivitate, de la critica ascuţită a idealismului subiectiv al lui Kant, Fichte şi Jacobi din scrierea „Credinţă şi ştiinţă", la critica „sufletului frumos" şi a „conştiinţei nefericite", a stoicismului şi scepticismului, din *Fenomenologia spiritului*, cu corolarul : adîncimea subiectivităţii este direct proporţională cu înrădăcinarea ei în obiectivitate, au devenit tot atîtea coloane de susţinere ale gîndirii lui Lukács.

Forţa de convingere a esteticii sale se întemeiază pe expansiunea unor teoreme fundamentale cu caracter ontologic în zona activităţii estetice a spiritului. O astfel de legătură este stabilită, de pildă, între ideea că însuşirile personalităţii umane, de la cele mai elementare la cele mai complexe, s-au născut în interacţiunea cu realitatea obiectivă şi descrierea procesului de creaţie artistică sub forma unei duble mişcări a înstrăinării sau pierderii de sine a subiectului în totalitatea lumii obiective şi a reîntoarcerii la sine, amplificat şi îmbogăţit, ca rezultat al contactului cu lumea. Circularitatea mişcării între cunoaşterea de sine şi cunoaşterea lumii ar sta la baza echilibrului plutitor între subiectivitate şi obiectivitate din imanenţa plăsmuirii artistice.

La prima vedere, ideea lui Lukács de a face din teza filozofică a lui Hegel despre mişcarea de „înstrăinare" a conştiinţei în lume şi de „reintegrare" a ei, prin revenirea la conştiinţa de sine, un *model* pentru descrierea procesului de creaţie artistică ar putea să pară surprinzătoare şi contra-

Scanned with OKEN Scanner

riantă. Cum poate fi convertită o teză filozofică generală, specifică idealismului hegelian, în paradigma procesului atît de particular al activităţii estetice ? Nu există oare primejdia reală de a sacrifica mişcarea genuină a creaţiei artistice unui model abstract al relaţiei filozofice subiect-obiect ? Răspunsul aparent paradoxal al lui Lukács este că ceea ce formează în cîmpul ontologiei sau teoriei cunoaşterii o *eroare :* teza că „nu există obiect fără subiect", devine în cîmpul esteticii cheia de boltă pentru soluţia problemei. Descrierea hegeliană a relaţiei subiect-obiect, ca o mişcare de exteriorizare şi obiectivare a subiectului, prin care el îşi pierde nemijlocirea lui originară, îmbogăţindu-se şi amplificîndu-se graţie înstrăinării de sine şi supunerii la obiect, spre a se întoarce la sine multiplu determinat şi astfel îmbogăţit, printr-o mişcare de repliere şi retractare (Zurücknahme), i se pare lui Lukács a coincide cu linia ideală de desfăşurare a procesului de creaţie artistică. Ceea ce este o construcţie speculativă de tip idealist în planul ontologic şi epistemologic poate fi considerat o descriere adecvată a relaţiei subiect-obiect în estetică.

Fără îndoială, Lukács disociază ferm mişcarea de alienare a subiectului în obiect şi de suprimare a ei prin resorbţia subiectului în sine însuşi de mistica identitate subiect-obiect din filozofia lui Hegel sau Schelling. Puterea de persuasiune a tentativei sale de extrapolare a tezei lui Hegel despre înstrăinare şi reîntoarcerea la sine a subiectului în cîmpul activităţii estetice ni se pare a rezida tocmai în faptul că el rămîne fidel ideii despre autonomia obiectului faţă de subiect, postulat cardinal al materialismului său filozofic, chiar atunci cînd descrie un proces unde o asemenea autonomie este prin definiţie neutralizată şi suprimată.

Nu trebuie să uităm pe de altă parte că în cartea sa despre *Tînărul Hegel,* conceptul hegelian al „înstrăinării" (*Entäusserung* are deopotrivă sensul de exteriorizare, obiectivare, alienare) era atît de preţuit deoarece Lukács desco-

Scanned with OKEN Scanner

perea în el voința lui Hegel de *supunere la obiectivitate*, de „involuntară și inconștientă aplicare a criteriilor materialiste ale justei cunoașteri", de limitare considerabilă a preeminenței și prerogativelor subiectivității în interiorul idealismului său filozofic, spre deosebire de „dogmatica decretare" a suveranității subiectului și anihilării obiectului în filozofia contemporanilor săi Kant, Fichte și Schelling. (*„Der junge Hegel"*, Aufbau Verlag, 1954, p. 608—610.)

Problema fundamentală este dacă o analiză lipsită de prejudecăți a procesului artistic verifică modelul teoretic propus de Lukács. Greutatea este și aci de a realiza o imagine convingătoare a modului cum se produce conversiunea perpetuă a subiectivității în obiectivitate și a obiectivității în subiectivitate în intimitatea procesului de creație artistică.

Trebuie să recunoaștem că atunci cînd într-o pagină din *Estetica* sa Lukács invocă întîi o mărturie a lui Tolstoi făcută lui Gorki : „Sîntem cu toții niște teribili «inventatori». Eu de asemenea. Cîteodată, în timp ce scriu, un personaj îmi produce subit compasiune, și atunci mă grăbesc să-i împrumut o trăsătură mai bună, și scot de la altul o altă trăsătură, pentru ca ambianța lor să nu devină prea întunecată... Nu se descrie viața reală cum este, ci ceea ce noi gîndim despre viață. Cine are vreun folos să știe cum văd *eu* acest turn, sau marea, sau pe acel tătar ? Ce este interesant sau necesar în aceasta ?", sau atunci cînd citează o mărturie echivalentă a lui Theodor Fontane cu privire la contradicția între propriile impulsuri și exigențele obiective ale creației : „Cînd gustul nostru... determină *producția* noastră, natura, care urma alte căi, ne abandonează, și întreprinderea noastră eșuează. Am realizat în acest caz voința noastră, dar este vorba de un născut mort", el oferă tot atîtea argumente elocvente în favoarea puterii coercitive a *obiectivității* în actul creației (deși exemplele sînt citate într-un alt context). Pulsiunile și mișcările subiectivității, ce-

Scanned with OKEN Scanner

lula arborescentă a creației, sînt supuse unei corecturi și amplificări considerabile în contact cu obiectivitatea ; dar emergența subiectivității germinale în cîmpul obiectivității, pînă la „pierderea de sine", după expresia lui Lukács, nu are drept termen final decît intensificarea subiectivității, reîntoarcerea la sine după un lung și anevoios ocol.

Originalitatea gîndirii estetice finale a lui Lukács stă tocmai în a fi dezvăluit ponderea excepțională a momentului *obiectivității* în devenirea actului de creație, fără a altera sau diminua cu nimic teza despre finalitatea lui centrală : potențarea și expansiunea nelimitată a subiectivității umane. Este exact sensul pe care trebuie să-l acordăm conceptului său fundamental de *mimesis*. Impulsurile și tensiunile subiectivității sînt celula germinală a activității estetice. Meritul esteticianului nostru este însă de a fi luminat modul în care desfășurarea și amplificarea emoției inițiale în procesul creației implică un soi de deposedare de sine sau lepădare de sine a subiectului în favoarea resorbției în realitatea obiectivă, echivalentă cu o „dăruire" către realitate, pînă la regăsirea de sine, grație anulării mișcării de înstrăinare, modificat și transformat de contactul cu obiectivitatea.

Camil Petrescu ar fi îmbrățișat, credem, cu o deplină adeziune, un asemenea mod de a vedea lucrurile. Corectura momentului strict subiectiv, sub specia obiectivității, era o idee familiară unui adept al fenomenologiei. Făcînd odată distincția între sinceritatea „subiectivă" și sinceritatea „autentică", revendicînd pentru cea din urmă controlul noosic al obiectivității prin inteligență, el scria : „...în sens substanțialist sinceritatea autentică implică neîncrederea în calitatea sincerității proprii și constituie prima verigă din lanțul noocrat".

Osmoza între teoremele filozofice generale cu privire la relația subiect-obiect și analiza imanentă a pro-

Scanned with OKEN Scanner

cesului de creaţie artistică se verifică din nou. Bănuiala insidioasă că Lukács ar admite puterea coercitivă şi imperativă a obiectivităţii lumii reale, aşa cum există ea în sine, independentă de subiect, chiar în intimitatea unui proces unde se afirmă hegemonia expansivă a subiectivităţii, din dorinţa de a rămîne fidel opţiunilor sale filozofice primordiale cu privire la reflectarea obiectului de către subiect, nu însă din observarea lipsită de prejudecăţi a activităţii estetice genuine, poate fi acum supusă unei probe decisive. Fără a adminte emergenţa subiectivităţii în densitatea şi substanţialitatea realităţii obiective, suprimîndu-i celei din urmă opacitatea şi făcînd-o transparentă, nu ar fi de conceput nici articularea operei de artă ca o „lume", nici ridicarea subiectivităţii contingente la treapta subiectivităţii estetice (universale). Cît de departe era Lukács de a sacrifica autonomia activităţii estetice vreunui „obiectivism" filozofic, prin natura sa an-estetic, se vede nu numai din fermitatea cu care este afirmată distincţia între „conştiinţa-despre (ceva)...", („Bewusstsein-über..." caracteristică ştiinţei, şi „auto-conştiinţa asupra..." („Selbstbewusstsein-von..."), specifică artei, dar şi din revelatoarea sa afirmaţie că aplicarea termenului de „cunoaştere" activităţii artistice i se pare improprie. El va demonstra că arta poate fi considerată simultan mai mult şi mai puţin decît cunoaşterea : mai mult, în sensul că revelaţiile asupra lumii şi asupra cunoaşterii de sine, dobîndite prin artă, nu vor putea niciodată căpăta o exactă transpunere conceptuală, mai puţin, în sensul că, din punctul de vedere al discursului ştiinţific, ele păstrează inevitabil un caracter de „facticitate" şi de particularitate. (I, p. 512—513).

Concrescenţa subiectivităţii şi a obiectivităţii, înainte de a fi un postulat al activităţii estetice, este o realitate a vieţii sociale. Nu putem intra aci într-o discuţie de fond asupra tezelor lui Lukács cu privire la dubla structură a vieţii so-

Scanned with OKEN Scanner

ciale : produs al activităţii teleologice a oamenilor, după celebra formulă a lui Vico, citată de Marx, ea nu revelă mai puţin, autonomia obiectivităţii ei, dincolo de intenţiile subiective ale indivizilor. Numai o analiză a *Ontologiei existenţei sociale* ar îngădui un examen aprofundat al justeţei lor. Lukács menţine în *Estetica* sa un circuit omniprezent între analizele dedicate structurii vieţii sociale şi cele consacrate formelor ei superioare de obiectivare, în primul rînd artei.

Telos-ul activităţii artistice este evocarea lumii *sub specie subiecti*, mai exact, plăsmuirea unui obiect destinat să aducă multiplicitatea puterilor sufleteşti într-o stare de armonie şi plenitudine. Am văzut legătura strînsă stabilită între ideea de conformitate sau adecvare (Angemessenheit) a lumii cu aspiraţiile subiectivităţii şi cea de intensificare a auto-conştiinţei. Un citat din Klopstock este menit să ilustreze ideea de mai sus : „Esenţa poeziei constă în faptul că ea, cu ajutorul limbajului, arată un *anumit număr* de obiecte pe care noi le *cunoaştem* sau le *bănuim* existenţa dintr-o *latură* care *angajează* puterile *cele mai alese* ale sufletului nostru într-o măsură atît de înaltă încît una acţionează asupra celeilalte şi pune astfel în mişcare *întregul suflet*“ („Gedanken über die Natur der Poesie“, cit. de Lukács în *Ästhetik* I/1, p. 534). Ori, teza ontologică centrală a lui Lukács ni se pare a fi că o asemenea stare de armonie şi echilibru a puterilor sufleteşti nu poate fi dobîndită fără o simultană dominare a realităţii obiective, cea care condiţionează deopotrivă dizolvţia, ca şi împlinirea personalităţii (în studiile sale critice Lukács foloseşte expresia : „Bewältigung der Wirklichkeit“, „dominare a realităţii“, cu un sens suprem pozitiv).

Regăsim astfel din nou ideea fecundei tensiuni contradictorii din imanenţa activităţii estetice, una dintre cele mai profunde ale lui Lukács. Caracterul prin definiţie mimetic al activităţii artistice, în sensul filozofic al cuvîntului : plăs-

Scanned with OKEN Scanner

muirea unui obiect, destinat să figureze mişcările şi tensiunile subiectivităţii, echivalează cu ideea că amplificarea şi intensificarea subiectivităţii, prin realizarea stării de plenitudine, se bazează pe o simultană cucerire şi intensificare a obiectivităţii.

Atingem aci una dintre cele mai delicate şi mai importante probleme ale esteticii lui Lukács. Ne întîmpină pe de o parte energia cu care el insistă asupra mişcării de autodisoluţie a subiectivităţii în obiectivitate şi de reflectare a lumii în sine ca o condiţie fundamentală a creaţiei artistice, iar pe de altă parte egala vigoare cu care subliniază că finalitatea actului artistic este retroversiunea lumii în mişcările subiectivităţii, reflectarea realităţii exclusiv în funcţie de auto-conştiinţa umană. Un spirit maliţios s-ar putea întreba dacă statuarea unei asemenea duble exigenţe nu reflectă mai curînd antinomiile lăuntrice ale gîndirii şi personalităţii lui Lukács, contradicţiile unei conştiinţe dornice să concilieze imperativele teoriei reflectării cu libertatea şi autonomia fanteziei artistice, decît adevărata structură a procesului de creaţie. Este poate sensul surprinzătoarei afirmaţii a lui Istvan Mészáros, cuprinsă în studiul „Lukács' Concept of Dialectic" din volumul *Georg Lukács, The man, his work and his ideas* (Edited by G. H. R. Parkinson, London 1970), cu privire la caracterul de *schiţă* (Rohentwurf), şi nu de sinteză împlinită, al monumentalei opere a lui Lukács şi la contradicţiile ei intime : „Il reveals heterogeneous layers of the development of his thought, left side by side" (p. 63).

Cunoscătorii operei lui Lukács ştiu într-adevăr ce rol covîrşitor a jucat problema relaţiilor între subiectivitate şi obiectivitate în evoluţia sa spirituală. Abandonarea concepţiei de sursă hegeliană cu privire la identitatea subiect-obiect sau la coincidenţa între actele de înstrăinare şi obiectivare şi revelaţia faptului că obiectivarea este o condiţie

Scanned with OKEN Scanner

inalienabilă a practicii sociale, au marcat tranziția sa definitivă spre gîndirea din faza maturității (prefața din *1967* la *Istoria și conștiința de clasă* amintea șocul și răsturnarea de perspectivă produse asupra sa de lectura *Manuscriselor economico-filozofice* ale lui Marx, imediat după descifrarea lor, în 1930).

Faptul că subtextul propozițiunilor de estetică speculativă ale lui Lukács este impregnat și saturat de o dramatică experiență spirituală, cu caracter personal, nu face după părerea noastră decît să le mărească interesul și credibilitatea, bineînțeles în funcție de caracterul pozitiv al unei asemenea experiențe. Lukács a avut revelația „opacității" realului (spre a utiliza de astă dată o expresie a lui Sartre), a densității și substanțialității lui, ajungînd la concluzia, prezentă ca un leit-motiv și în ultimă sa operă : *Ontologia existenței sociale*, că nici o inițiativă a subiectivității nu poate fi încununată de succes dacă nu ține seama de șirurile cauzale obiective.

Estetica nu face nici o derogare de la această cucerire centrală a gîndirii sale, chiar dacă sensul activității estetice este exact contrar celui al impersonalității și obiectivității dezantropomorfizante a gîndirii științifice : paradoxia fecundă a activității estetice este, după cum am văzut, că imersiunea tot mai profundă a subiectivității în realitatea obiectivă, reflectarea tot mai cuprinzătoare a lumii-în-sine, se desfășoară mereu în orizontul și imanența subiectivității, are drept finalitate stimularea și potențarea auto-conștiinței.

Descoperim aci rădăcina uneia dintre ideile favorite ale lui Lukács, menită desigur să contrarieze pe mulți : realismul este o însușire congenială a artei de pretutindeni și din totdeauna, nu un simplu stil printre multe altele (v. *Ästhetik* I/1, p. 566). Sensul exact al tezei sale poate fi înțeles numai dacă ținem seama că departe de a face din reflectarea lumii-în-sine, independente de conștiință, telos-ul activității

Scanned with OKEN Scanner

estetice (aceasta ar prăbuşi concepţia despre realism într-o viziune plată şi vulgarizatoare asupra relaţiei între subiect şi obiect în estetică), Lukács situează dimpotrivă intensificarea auto-conştiinţei şi emfaza sui-generis a subiectivităţii în centrul concepţiei sale estetice. Mişcarea circulară între auto-conştiinţă şi cunoaşterea lumii, între cunoaşterea-de-sine şi înrădăcinarea în experienţa lumii, între interioritate şi exterioritate, rămîne desigur teza sa cardinală. Numeroase pasaje din opera sa arată că dacă face din fidelitatea faţă de realitatea-în-sine şi proporţiile ei obiective, o condiţie *sine qua non* pentru autentica emergenţă şi auto-afirmare a subiectivităţii estetice, el o consideră doar un moment necesar în alchimia creaţiei artistice, nu însă finalitatea ei primordială : realitatea obiectivă independentă de conştiinţă, rămîne doar o prezenţă necesară, adeseori invizibilă, în imanenţa operei de artă, fundal şi scenă pentru drama auto-conştiinţei umane.

Impregnarea subiectivităţii de atributele lumii obiective determină în combustia creaţiei artistice nu resorbţia sau anularea ei în obiectivitate, ci, dimpotrivă, ecloziunea ei veritabilă. Creaţia lui Camil Petrescu, exemplu ales desigur printre multe altele, ne poate sluji spre a ilustra teoremele lui Lukács. Sentimentele de dezolare şi contrarietate, în faţa unei lumi unde valorile sufleteşti şi intelectuale sînt supuse perpetuu unei sancţiuni inverse, apar deopotrivă ca evenimente ale personalităţii biografice (subiectivităţii contingente) a scriitorului şi ca nucleul arborescent al creaţiei sale. Tranziţia de la subiectivitatea particulară la subiectivitatea estetică, forţa coagulantă a romanelor şi a operelor dramatice, presupune tocmai acea superioară „obiectivare" a subiectivităţii germinale despre care vorbeşte Lukács : dezolarea şi contrarietatea se organizează în adevărate drame ale sufletului şi spiritului, un întreg univers social apare evocat pe multiple dimensiuni ca fundal activ al dislocărilor şi trage-

Scanned with OKEN Scanner

diilor conştiinţei, subiectivitatea se amplifică şi se intensifică, graţie tensiunii cuprinzătoare cu obiectivitatea, pînă la treapta catharsis-ului dramatic sau tragic.

h. CONŞTIINŢA-DE-SINE A OMULUI CA SPEŢĂ

Se poate spune că estetica lui Lukács atinge culminaţia ei acolo unde descrie termenul *ad quem* al metamorfozei pe care o cunoaşte subiectivitatea particulară a artistului în procesul creaţiei. Dacă am afirma că el o descrie ca pe o trecere de la contingent la universal, de la particularitate la generalitate, am spune lucruri exacte, dar într-o formă mult prea abstractă şi vagă, lăsînd impresia că reeditäm vechi adevăruri ale esteticii clasice. Ne găsim aci de fapt în faţa poate celei mai importante iniţiative de gîndire a lui Lukács de-a lungul ultimelor sale mari opere de sinteză : analiza conceptelor de speţă umană, de conştiinţă şi auto-conştiinţă a speţei umane *(Selbstbewusstsein der Menschengattung)*.

Să spunem de pe acum că o breşă definitivă este deschisă în vechea interpretare striot „sociologică" a fenomenelor de cultură prin utilizarea şi aplicarea conceptelor lukácsiene. Ar fi fost dealtfel de aşteptat ca ampla folosire a unor asemenea concepte într-o operă de doctrină marxistă să declanşeze vii reacţii atît din partea „structuralismului genetic" al lui Lucien Goldmann, cît mai ales din partea marxismului althusserian : Lukács se bizuie mereu în analiza noţiunii de speţă umană (Gattungsmässigkeit) pe lucrările de tinereţe ale lui Marx, în primul rînd pe *Manuscrisele economico-filozofice*, cele pe care Louis Althusser le recuza ca aparţinînd perioadei de influenţă a antropologismului feuerbachian şi ideologiei hegeliene, deci anterioare marxismului autentic. Faptul că asemenea reacţii nu s-au produs pînă

Scanned with OKEN Scanner

acum, are o explicație cu totul contingentă : solipsismul în care se complac diferitele cercuri de teoreticieni marxiști, cu corolarul : ignorarea uneia dintre cele mai importante opere teoretice ale marxismului din veacul nostru.

Spre a elucida sensul conceptului de „conștiință a speței umane" să pornim de la un exemplu ales de Lukács însuși : opoziția existentă la începutul secolului între concepția marxiștilor reformiști de tipul lui Ed. Bernstein și cea a marxiștilor revoluționari. Disocierea „mișcării" proletariatului de „scopul (ei) final", situarea pe primul plan a revendicărilor imediate și punerea în paranteză a marilor opțiuni revoluționare, operate și promovate de Bernstein, îi apar lui Lukács ca o tentativă tipică de a scinda artificial ceea ce este tranzitoriu de ceea ce este durabil în activitatea proletariatului și de a exclude din ea tocmai ceea ce ține de interesele superioare ale umanității (ceea ce este *echt menschheitlich*). Cerînd ca în imanența unor revendicări practice, cu caracter limitat, ale proletariatului, să se descopere trăsături care vizează condiția umană în universalitatea ei, să nu se disocieze programul micilor reforme de obiectivul final : saltul din imperiul necesității în cel al libertății, el urmărește să facă sensibilă prezența conștiinței de speță a umanității ca o realitate constitutivă a mișcării proletariatului. Exemplul este instructiv fiindcă el îngăduie să se precizeze că însușirile care aparțin speței umane și complementul lor : conștiința de speță a umanității, nu au o existență autarhică, de tip supraistoric, ci sînt produse imanente ale devenirii istorice și există doar, cum va spune Lukács la un moment dat, „ca o trăsătură, ca o nuanță, ca o tendință" a mișcării unor grupuri sociale determinate (clase, națiuni etc.) („*Ästhetik*", I/1 p. 609).

Ontologia existenței sociale, ultima mare scriere a lui Lukács, rămasă să apară postum, va introduce o nouă distincție importantă : cea dintre existența speței umane în-sine și cea a speței umane ca o realitate pentru-sine. Considerațiile

gravitează mereu în jurul distincției între acțiunile practice, cu o finalitate imediată, pentru conservarea și ameliorarea speței umane și actele sau obiectivațiunile prin care este asumat destinul omului ca *om*, privit în totalitatea lui. Lukács va afirma că cele mai multe ideologii sînt puse în slujba conservării și dezvoltării speței umane în-sine, sînt orientate spre a soluționa probleme concret-actuale (sau cum va spune, cu alte prilejuri, sînt destinate a răspunde exclusiv „cerințelor zilei", *der Forderung des Tages*). Numai marea filozofie și marea artă (alături de conduitele exemplare ale anumitor oameni de acțiune, înscrise ulterior în memoria umanității) se ridică la acea altitudine unde este angajat destinul omului ca *homo humanus*, unde existența umană este privită în dimensiunea ei esențială : ca afirmare a principiului libertății, (v. textul-rezumat al *Ontologiei :* „Fundamentele ontologice ale gîndirii și acțiunii umane", 1968, în *ad lectores* 8, Luchterhand Verlag, p. 163).

Fără a putea intra acum în expunerea și analiza tezelor din cîmpul ontologiei, să ne mărginim la aplicațiile lor, de o covîrșitoare importanță, în zona esteticii (unde dealtfel au și fost formulate pentru întîia oară de autor). Observațiile se concentrează adeseori în jurul discriminării între ceea ce este tranzitoriu și ceea ce este durabil în devenirea speței umane. Noutatea punctului de vedere al lui Lukács este însă, după cum am văzut, că el refuză ferm să disocieze constituirea însușirilor speței umane de condiționarea spațială și temporală, de evoluția concretă a formațiunilor sociale (familie, clasă, națiune etc.): istoricitatea și universalitatea sînt pentru el indisolubil legate. Polemica împotriva tezei despre existența meta-temporală a unui „general uman" este o constantă a scrisului său.

Nu ne este desigur îngăduit să ne jucăm cu cuvintele : este limpede că, în cîmpul artei și al esteticii, Lukács caută să ofere un criteriu spre a distinge ceea ce are o valoare strict

Scanned with OKEN Scanner

„istorică", de operele cu o putere de iradiație durabilă și capabile să depășească epoca genezei lor social-istorice. Nu putem deci să ne mărginim a spune că istoricul și universalul sînt strîns legate, cînd scopul este tocmai de a distinge produsele spirituale cu o valoare limitată la o perioadă istorică determinată de cele care sînt încorporate în tezaurul durabil al umanității. Ceea ce ne oferă Lukács este o gradație ierarhică a treptelor subiectivității.

Tezele sale importante sînt expuse nu numai în secțiunea intitulată „De la individul particular la auto-conștiința speței umane" din primul volum al *Esteticii*, dar și în cea consacrată *agreabilului (das Angenehme)* din al doilea volum, spre a nu mai vorbi de marea *Ontologie*. Procesul de combustie și metamorfoză al subiectivității particulare în subiectivitatea estetică poate fi ilustrat mai ales prin exemplul unor cazuri-limită : subiectivitatea particulară a lui Balzac este cea a unui „legitimist inteligent normal" și prin ea însăși nu ar fi fost aptă să-l ducă pe scriitor la plăsmuirea unei opere de anvergura universală a *Comediei umane*.

Care este, așadar, secretul unei asemenea metamorfoze ? Lukács supune unei analize ample, fără precedent în literatura marxistă, ideea de „speță umană" sau de „caracter de speță" (Gattungsmässigkeit), schițată în considerațiile lui Marx din lucrările de tinerețe și reluată într-un pasaj celebru despre saltul din imperiul necesității în cel al libertății din finalul *Capitalului*. Tezele lui Marx îi îngăduie să precizeze că în timp ce însușirile diverselor specie animale au un caracter *dat*, sînt simpla generalizare a trăsăturilor comune diverselor exemplare ale speței (generalitatea speței are așadar aci un caracter „mut"), însușirile speței umane sînt într-o perpetuă amplificare și îmbogățire, grație modificărilor progresive intervenite în schimbul de substanțe dintre societate și natură și multiplelor inițiative creatoare ale indivizilor. Actele indivizilor se desfășoară desigur mereu în interiorul unor grupuri

sociale determinate (familie, clan, clasă socială, naţiune), dar ele au un reflex perpetuu în generalitatea speţei umane.

Fapta morală este una dintre cele mai elocvente ilustrări ale prezenţei şi puterii imperative a umanităţii ca speţă; conştiinţa care dictează acţiunea etică este tocmai cea a genului uman. Caracterul de speţă al umanităţii se înfăţişează ca un *corpus* de însuşiri, în perpetuă devenire, tezaurizînd experienţele decisive, pozitive şi negative, ale umanităţii pe diversele ei trepte de dezvoltare. Experienţa umanităţii ca unitate a speţei nu va deveni însă o realitate *nemijlocită* a vieţii cotidiene decît în epoca unei societăţi mondiale socialist unificate.

Experienţa estetică oferă un teren privilegiat de experimentare pentru prezenţa conştiinţei de speţă a umanităţii. Cînd am vorbit despre gradaţia ierarhică a treptelor subiectivităţii stabilită de Lukács ne-am gîndit la faptul că distincţia, atît de importantă sub raport estetic, între operele de „beletristică" (ceea ce Croce numise operele de „letteratura"), inspirate de scopuri morale şi sociale imediate, şi operele de adevărată şi pură artă, cele pe care memoria umanităţii le încorporează ca atare în patrimoniul ei, se bazează pe ideea că cele dintîi ar fi inevitabil expresia unei subiectivităţi rămase la stadiul particularităţii (de grup, de clasă, naţionale etc.) în timp ce ultimele ar exprima conştiinţa de sine a umanităţii pe o treaptă determinată a evoluţiei ei. Subiectivitatea individuală îşi pierde în procesul creaţiei artistice sigiliul particularităţii şi al finitudinii stricte. Originalitatea analizelor lui Lukács este că el leagă de actul *mimesis*-ului, de acel proces al înstrăinării de sine şi al reintegrării în sine, prin care subiectivitatea este supusă unei confruntări extraordinar de intense cu dimensiunile obiective ale realului, mişcarea de purificare şi amplificare a subiectivităţii, pînă la constituirea unei experienţe semnificative pentru destinul omului ca speţă.

Scanned with OKEN Scanner

Metamorfozele subiectivității în procesul creației s-ar desfășura după legea unui celebru principiu spinozist: „Un afect poate fi împiedicat sau suprimat doar printr-un afect care este opus sau care este mai puternic decît afectul destinat a fi împiedicat". Este vorba așadar de o dialectică sufletească specifică, prin care sentimentele primare se adîncesc și se purifică, dobîndesc noi accente și noi modulații, neutralizînd prin conservare și depășire ceea ce este pornire nemijlocită: mișcarea simultană de intensificare prin mimesis a obiectivității, și de potențare a subiectivității, are drept rezultat că subiectivitatea revelează în adîncimile ei ceea ce ține de „umanitate" în sensul universal al cuvîntului, transformă ceea ce aparține conștiinței de sine a speței umane în centrul organizator al activității ei plăsmuitoare.

Uneori putem urmări chiar în țesutul viu al unei opere o asemenea mișcare de purificare a subiectivității: în romanul „Ultima noapte de dragoste..." al lui Camil Petrescu, gelozia febrilă a eroului, se convertește după experiența copleșitoare a războiului, într-o indiferență de moarte față de fosta femeie iubită. Războiul a jucat rolul unui factor cathartic în conștiința lui Ștefan Gheorghidiu, ridicînd-o la un sentiment și la o înțelegere infinit superioare a lumii și a vieții (exemplul ne poate servi și ca o ilustrare a veracității principiului lui Spinoza, amintit mai sus, aplicat de Lukács la procesul creației artistice). Romanul se încheie cu evocarea unui asemenea „accent transcendental" în conștiința eroului, marcînd parcă a conversiune a ei într-un moment al autoconștiinței cu valoare de universalitate.

Procesul de combustiune al subiectivității particulare în actul creației artistice și ridicarea ei la treapta unui echilibru sufletesc superior a fost descris elocvent și de Benedetto Croce într-o pagină din studiul „Caracterul de totalitate al expresiei artistice", foarte înrudit în spiritul lui cu cel al esteticii lui Lukács: „Ce importanță are că un artist își propune să

Scanned with OKEN Scanner

exprime prin creaţia sa artistică sentimentele lui de ură şi de gelozie ? Dacă el e într-adevăr un artist, chiar din momentul reprezentării, sentimentul de dragoste va răbufni deasupra urii şi el ne va apărea în opera realizată ca om drept, în ciuda propriei sale nedreptăţi. Şi ce importanţă are faptul că altul vrea să coboare poezia pînă la rolul de complice al propriei lui senzualităţi şi răvăşiri, din moment ce, în cursul travaliului său, conştiinţa artistică îl obligă să unifice dispersiunea aceasta lăuntrică, şi-l va face să intoneze fără să vrea un cîntec de groază şi de tristeţe ?" (*„Nuovi saggi di estetica"*, ed. 1969, p. 127, trad. rom. în *Breviar de estetică, Aesthetica in nuce*, 1971, p. 166—67).

Lukács face, aşadar, din prezenţa auto-conştiinţei genului uman semnul distinctiv al operelor de artă veritabile, spre deosebire de produsele cu veleităţi artistice, destinate a satisface doar înclinaţiile unei subiectivităţi individuale sau ale unui grup social (cele din urmă ar aparţine, pe diferite trepte, sferei *agreabilului,* culminînd cu operele de *beletristică :* producţiile iniţiale ale dramei burgheze aparţin acestei din urmă categorii şi abia odată cu Lessing, Schiller şi Beaumarchais drama burgheză va atinge cu adevărat treapta artei). Cum putem însă recunoaşte prezenţa auto-conştiinţei genului uman într-o operă sau cum poate artistul însuşi avea conştiinţa că a atins treapta ei în opera sa, cînd linia de demarcaţie între diferitele categorii de produse artistice apare atît de fluidă şi aparent greu de fixat ?

Lukács formulează observaţia subtilă că artistul nu poate avea niciodată certitudinea absolută de a se fi ridicat prin opera sa la treapta auto-conştiinţei cu valoare de universalitate (certitudini pe care ştiinţa sau morala le posedă în cîmpul lor specific de activitate) : el se aruncă *à corps perdu* în crearea propriei sale opere şi orice act de creaţie artistică comportă perpetuu sentimentul riscului (v. *Ästhetik,* I/1, p. 583). O a doua observaţie importantă, strîns legată de

Scanned with OKEN Scanner

cea de mai sus, este că ridicarea la auto-conştiinţa speţei umane nu poate fi în artă produsul unui act voluntar şi că în nici un caz ea nu este înfăptuită prin „ocolirea" condiţionărilor particulare ale subiectivităţii artistului (individuale, de clasă, naţionale etc.) ; opere realizate cu conştiinţa de a aparţine exclusiv unui *hic et nunc* temporal şi geografic pot atinge implicit treapta universalităţii umane, în timp ce altele plăsmuite cu voinţa expresă de ridicare la treapta „general umanului" pot fi înghiţite repede de uitare.

Lukács recunoaşte cu francheţe că prezenţa caracterului de speţă al omului este un moment „apriori indistinguibil" al produselor sale artistice : numai evoluţia istorică sancţionează ceea ce este tranzitoriu şi ceea ce este durabil. Este însă sigur că interiorizarea unei experienţe individuale şi social-istorice determinate pînă la transformarea ei într-un act care implică destinul umanităţii ca speţă formează privilegiul marei arte.

Camil Petrescu mărturisea undeva că voinţa de a face procesul „trădării burgheziei" (în timpul primului război mondial şi în deceniul care i-a urmat) a fost unul din mobilurile decisive ale scrierii romanului său „Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război". Romanul lasă să transpară clar o asemenea intenţie, dar nu este mai puţin adevărat ca dacă s-ar fi *mărginit* la ea, rezultatul ar fi fost un simplu roman „social", cu culoare umanitaristă şi anti-burgheză. Ceea ce ridică scrierea lui Camil Petrescu deasupra obişnuitei literaturi cu tendinţă este tocmai faptul că experienţele eroului ating o dimensiune mai profundă, interesînd condiţia umană în generalitatea ei : drama iremediabilă a unei conştiinţe superioare într-o lume a levantinismului moral şi a egoismului vulgar.

Relaţia între Shakespeare şi contemporanii săi, dramaturgii epocii elisabetane, îi apare lui Lukács ca un exemplu

Scanned with OKEN Scanner

ideal spre a-şi ilustra tezele. Epoca elisabetană ar fi cunoscut o semnificativă stratificare a producţiilor ei : de la simplele morităţi (cîntece de bîlci relatînd fapte sîngeroase) sau farse ordinare, departe de orice valoare artistică, trecînd prin producţiile teatrale destinate unor emoţii şi plăceri imediate, cu caracterul „agreabilului", pînă la operele mai însemnate, dar nedesăvîrşite datorită caracterului contradictoriu sau cu totul problematic al concepţiei (aluzie posibilă la John Ford, despre care se ocupase în cartea *Romanul istoric),* şi pînă la opera dramatică a lui Shakespeare. Lukács descoperă aci expresia pe trepte sensibil deosebite a unei aceleiaşi „nevoi a timpului", stratificarea unui imperativ social în forme de expresie ierarhic diferite : Shakespeare apare ca o culminaţie a unei mase de producţii inspirate de un determinat sentiment al lumii.

Ceea ce deosebeşte o asemenea operă culminantă de restul producţiilor contemporane, situate pe trepte inferioare, este faptul că subiectivitatea estetică a artistului atinge în actul de evocare a lumii perspectiva conştiinţei de sine a umanităţii pe o treaptă istorică a dezvoltării ei. Individualitate şi universalitate se topesc într-o fuziune desăvîrşită. Transformările la care activitatea sintetică a creaţiei artistice supune materia empirică se explică tocmai prin vocaţia marei arte de a încarna *conştiinţa de sine a speciei umane.* Georg Lukács regăseşte astfel, fără să-şi dea seama, o idee cardinală a esteticii lui Benedetto Croce.

Să ne amintim că la un moment dat, în *La Poesia,* Croce menţionează reproşul adresat de Flaubert celebrei scrieri de Harriet Beecher-Stowe, *Coliba unchiului Tom,* roman în dreptat împotriva sclavagismului în America secolului trecut, de a fi condusă de „un punct de vedere moral şi religios", şi nu de unul strict „uman". Croce arăta că satisfacerea unei asemenea exigenţe ar fi însemnat tocmai tranziţia de la o

Scanned with OKEN Scanner

scriere de oratorie literară la adevărata poezie. Distincția crociană între operele cu valoare de circumstanță, însumate sub semnul conceptului de „letteratura", îndeplinind o „opera di civiltà", și cele de „pură umanitate" de „poesia", îndeplinind o „opera di verità", reapare la Lukács în discriminarea dintre scrierile de beletristică și operele de artă în sensul riguros al cuvîntului (să menționăm în treacăt că Lukács pare să integreze romanul Harrietei Beecher-Stowe totuși în categoria din urmă, după cum reiese dintr-o pagină din *Estetica* sa ; divergențele între Croce și Lukács în judecățile asupra unor opere particulare, evidente și în cazul operelor literare ale lui Lessing sau Schiller, ne interesează însă aci mai puțin decît analogiile de poziție în importanta problemă teoretică amintită).

Particularitatea poziției lui Lukács este că el caută să ofere o întemeiere *obiectivă* emergenței subiectivității estetice pe treapta conștiinței de sine a umanității ca specie. Lukács consideră că substanța umană are o existență nu mai puțin obiectivă decît familia, clasa, națiunea etc., adică decît formațiunile sociale concrete în imanența cărora s-a desfășurat pînă acum. Ea apare, după cum am văzut, ca un *corpus* de însușiri, supuse printr-un soi de obiectivă spontaneitate unui perpetuu proces de triere și selecție.

Răsfrîngerea subiectivă, pe planul auto-conștiinței, a experiențelor umanității ca speță, deci a acelei substanțe obiective, cu o prezență pînă acum latentă, este misiunea și privilegiul artei (analogiile cu „doctrina substanței" a lui Camil Petrescu sînt frapante, distincția scriitorului nostru între „evoluția în subspecie" și cea substanțială corespunzînd cu totul discriminărilor indicate mai sus). Momentul de obiectivitate al subiectivității estetice este cel cînd, fără a abandona istoricitatea experiențelor ei, ea lasă să transpară, sub forma conștiinței de sine, însăși substanța umană în universalitatea ei.

Scanned with OKEN Scanner

1. CONCEPTUL DE „MEDIU OMOGEN" ŞI SOLUŢIA UNEI ANTINOMII

Cînd citim mereu de-a lungul *Esteticii* lui Lukács că fiecare operă de artă importantă încarnează conştiinţa de sine a umanităţii, pe o treaptă a dezvoltării ei, ne putem întreba, în mod legitim, dacă nu sîntem de fapt în prezenţa unei reveniri la vechile tipare hegeliene. Aprehensiunea noastră are ca impuls teama că opera de artă ar putea fi încărcată cu un caracter excesiv *reprezentativ*, în sensul că individualitatea ei ar deveni un simplu punct de interferenţă al curentelor spirituale şi tensiunilor morale dintr-un moment istoric dat.

Nu putem să nu ne aducem aminte de energia cu care Benedetto Croce a dus lupta împotriva tendinţelor de a sacrifica individualitatea ireductibilă a fiecărei opere de artă, prin transformarea ei în simplă încorporare a unor idealuri sau tendinţe istorice supra-personale. Reproşul fundamental pe care el îl adresa şcolii hegeliene era tocmai că ea sacrifică mişcarea lirică genuină a operelor în favoarea unor entităţi sociale, morale sau filozofice, cu caracter impersonal (nu ne interesează acum şi aci dacă polemica lui Croce împotriva lui Hegel şi a esteticii sale era cu adevărat întemeiată, ci delimitarea a două tendinţe, cu caracter antinomic, în istoria esteticii moderne).

Situarea poziţiei lui Lukács în raport cu asemenea controverse este o problemă-cheie pentru caracterizarea esteticii sale. Aprehensiunea nu poate fi spulberată decît dacă ţinem seama de cealaltă componentă fundamentală a procesului de creaţie : omogeneizarea materiei lui se desfăşoară totdeauna în orizontul unui *simţ* sau al unui *mediu* determinat (este limpede că distingerea unor „componente" are sens numai

Scanned with OKEN Scanner

1. CONCEPTUL DE „MEDIU OMOGEN" ŞI SOLUŢIA UNEI ANTINOMII

Cînd citim mereu de-a lungul *Esteticii* lui Lukács că fiecare operă de artă importantă încarnează conştiinţa de sine a umanităţii, pe o treaptă a dezvoltării ei, ne putem întreba, în mod legitim, dacă nu sîntem de fapt în prezenţa unei reveniri la vechile tipare hegeliene. Aprehensiunea noastră are ca impuls teama că opera de artă ar putea fi încărcată cu un caracter excesiv *reprezentativ*, în sensul că individualitatea ei ar deveni un simplu punct de interferenţă al curentelor spirituale şi tensiunilor morale dintr-un moment istoric dat.

Nu putem să nu ne aducem aminte de energia cu care Benedetto Croce a dus lupta împotriva tendinţelor de a sacrifica individualitatea ireductibilă a fiecărei opere de artă, prin transformarea ei în simplă încorporare a unor idealuri sau tendinţe istorice supra-personale. Reproşul fundamental pe care el îl adresa şcolii hegeliene era tocmai că ea sacrifică mişcarea lirică genuină a operelor în favoarea unor entităţi sociale, morale sau filozofice, cu caracter impersonal (nu ne interesează acum şi aci dacă polemica lui Croce împotriva lui Hegel şi a esteticii sale era cu adevărat întemeiată, ci delimitarea a două tendinţe, cu caracter antinomic, în istoria esteticii moderne).

Situarea poziţiei lui Lukács în raport cu asemenea controverse este o problemă-cheie pentru caracterizarea esteticii sale. Aprehensiunea nu poate fi spulberată decît dacă ţinem seama de cealaltă componentă fundamentală a procesului de creaţie : omogeneizarea materiei lui se desfăşoară totdeauna în orizontul unui *simţ* sau al unui *mediu* determinat (este limpede că distingerea unor „componente" are sens numai

Scanned with OKEN Scanner

din raţiuni explicative, de-a lungul discursului teoretic asupra artei ; în procesul creaţiei ele au o existenţă indivizibilă). Ne găsim de fapt din nou în faţa binomului antitetic : Hegel-Fiedler, şi al „paradoxalei" tentative a lui Lukács, de a unifica armonios, ceea ce părea ireconciliabil în cele două direcţii opuse de gîndire estetică. Mediaţiunea între cei doi „poli" ai actului de creaţie : expresia conştiinţei de sine a omului ca exponent al umanităţii (al speţei umane) pe o treaptă istorică a evoluţiei ei şi desfăşurarea lui necesară în spaţiul exclusiv al unui simţ determinat (al unui „mediu omogen"), o putem afla doar în caracterul prin definiţie antropomorfizant al artei. Dacă este adevărat că vocaţia artei o formează evocarea unei „lumi", impregnată şi saturată în capilaritatea ei de impulsurile şi aspiraţiile subiectivităţii, apare limpede că orice act de trăire intensificată a lumii se desfăşoară sub specia şi în imanenţa unuia din simţurile sau uneia din facultăţile sensibilităţii umane. Este ceea ce Lukács va numi discontinuitatea sferei estetice, prelungind direct ideea lui Konrad Fiedler că nu există o artă în general, ci doar diferitele arte particulare, şi radicalizînd-o în sensul că unitatea de măsură a sferei estetice o formează opera de artă în singularitatea ei.

Cît de departe împingea Lukács voinţa sa de a se distanţa de concepţia artei ca simplă emanaţie a unei „Idei" şi de orice logicism sau intelectualism în interpretarea estetică (acuzaţiile favorite ale lui Croce împotriva lui Hegel şi a post-hegelienilor), se poate vedea şi din episodul polemicii sale împotriva unei sugestii a lui Brecht, expusă în *Micul Organon de estetică teatrală*. Brecht, animat mereu de adversitatea sa împotriva artei „culinare", a sentimentalismului în artă şi a esteticii *Einfühlung*-ului (simpatiei), lansa la un moment dat ideea de a se scrie o „estetică a ştiinţelor exacte" : Galileu, Einstein şi Oppenheimer erau evocaţi în sprijinul

Scanned with OKEN Scanner

tezei că s-ar putea vorbi cu îndreptățire despre funcția estetică a unei teoreme, a unui adevăr sau a unei conduite științifice. Protestul energic al lui Lukács era emis în numele violării distincției radicale între activitatea estetică și cunoștința conceptuală (științifică) : forma nu poate fi considerată a fi în artă un simplu vestmînt al unui conținut pre-determinat și pre-format (teza din urmă ar fi o consecință implicită a ideii lui Brecht), ci constituie o unitate inseparabilă cu conținutul. Opoziția lui Lukács face parte din atitudinea sa negativă generală față de tendințele moderne de a eluda granițele între formele spiritului și de a contamina de pildă arta cu mișcarea dezantropomorfizantă a științei.

Ceea ce ne interesează sub raport strict teoretic este afirmația concluzivă a lui Lukács că, fie și în cazul operelor cu un conținut „filozofic" sau de adîncime meditativă (poeziile filozofice ale lui Goethe și Schiller, pictura lui Rembrandt cel tardiv etc.) „sensurile" lor nu există decît încorporate („calati e dimenticati" ar fi zis Croce) în tonalitatea lirică a versurilor sau în luminile și umbrele tablourilor : „Tocmai acele cuvinte, tocmai acele raporturi de lumină și umbră alcătuiesc și profunzimea de gîndire (die gedankliche Tiefe) a unor asemenea creații artistice". Schimbarea unei succesiuni de cuvinte, deplasarea unei nuanțe, unei gradații de culoare etc. ar fi suficientă pentru a transforma acea adîncime într-o trivialitate (I/1, p. 680).

Desigur ne găsim în fața unor adevăruri care pot părea astăzi locuri comune în estetică, după ce nu obosise să le repete timp de decenii și Benedetto Croce, spre a-și susține teza că în artă nu există vreo separație între viziune sau intuiție și expresie, „essendo il suo contenuto la sua forma stessa" : ni s-a părut interesant să le citățm din paginile *Esteticii* lui Lukács, ca o demonstrație a adversității sale similare pentru orice „conținutism abstract" și ca o ilustrare

Scanned with OKEN Scanner

a unei semnificative interferențe, dacă nu coincidențe, Fiedler-Croce-Lukács.

Analiza conceptului de *mediu omogen* ne conduce din nou către principiul metodologic central al gîndirii lui Lukács : însușirile constitutive ale unei activități spirituale sînt privite ca expresia directă a genezei și funcției lor în constelația activităților umane. Este ceea ce *ultimului* Lukács îi plăcea să numească caracterul *ontologic* al demersului său de gîndire, opus celui pur epistemologic. Procesul de creație artistică este văzut ca o contragere a tuturor experiențelor subiectivității în orizontul unei emoții fundamentale și al unui simț determinat. Ecloziunea emoției primare se face prin înlăturarea din cîmpul auto-afirmării ei a tot ceea ce este eterogen, prin neutralizarea expresă a tot ce ar putea constitui o derogare de la expansiunea ei : contragerea are așadar ca scop și efect o intensificare considerabilă a experienței lumii, totul însă în imanența unui „organ" de receptare și trăire a ei. Formal descrierea seamănă cu cea propusă de Fiedler. Nu încape îndoială că teza lui Fiedler despre necesara reducție a orizontului în procesul de creație al unei opere plastice la sfera „purei vizualități", punîndu-se în paranteză tot ceea ce ține de afectarea altor simțuri sau de activitatea sentimentală și intelectuală a subiectului, a influențat direct teza lukácsiană a mediului omogen. Lukács pune însă în valoare mobilul mișcărilor de reducție și omogeneizare : nevoia de a suprima nepotrivirile și discordanțele în experiența lumii, setea subiectivității de a-și crea un spațiu, conform cu impulsurile și aspirațiile ei. O conferință din tinerețe consacrată problemelor artelor plastice, rămasă inedită și descoperită după moarte printre hîrtiile gînditorului (aparținînd perioadei esteticii de tinerețe, 1912—1916), îi reproșa chiar lui Fiedler a nu fi ținut seama de principiul inspirator al actului de creație : voința de a înlătura „suferința" în fața eterogeneității și disonanțelor

Scanned with OKEN Scanner

vieții și de a crea prin stilizare o lume „utopică", asemenea unei „totalități binecuvîntate" (beglückende Totalität).

Sistemul de estetică final preia integral și concretizează aceste idei ale esteticii de tinerețe. Corectura decisivă pe care o aduce acum Lukács tezelor lui Fiedler se sprijină pe un postulat de natură antropologică : experiența demonstrează că nu există o separație tranșantă și o autonomie radicală în activitatea simțurilor umane, că dimpotrivă cooperarea simțurilor și aptitudinea văzului sau auzului de a „prelua" activitatea celorlalte simțuri sînt realități de netăgăduit (percepția vizuală sau auditivă este impregnată și saturată de rezultatele percepțiilor tactile, olfactive etc.; Lukács se sprijină aci pe teze din lucrările de antropologie ale lui Arnold Gehlen).

Postulatul antropologic de mai sus este invocat de Lukács spre a-și întemeia ideea că necesara mișcare *privativă* a spiritului în procesul creației, ca reducție a experienței la orizontul unui unic „organ" de receptare a lumii, departe de a însemna o sărăcire a cîmpului spiritual, are drept efect o extraordinară potențare și amplificare a lui, rezultat al impregnării limitatului „mediu omogen" de cuceririle tuturor celorlalte simțuri și facultăți. Este un act pe care esteticianul îl va defini cu expresia : „reculer pour mieux sauter". Experiențe curente demonstrează că mișcarea de concentrare a atenției, pentru receptarea lumii prin intermediul unui simț, echivalează cu o intensificare și o îmbogățire a percepției, nu cu o diminuare sau anemiere a ei. Ne găsim în fața uneia dintre cele mai originale idei ale esteticii lui Lukács (aparținînd în întregime încă esteticii din perioada Heidelberg-ului, dar dezvoltată cuprinzător în estetica finală). Unilateralizarea necesară a experienței estetice în cadrul unui simț sau unui „organ" determinat de receptare a lumii, ducînd la omogeneizarea corespunzătoare a materiei operei este descrisă ca un proces de condensare și exprimare a personalității inte-

Scanned with OKEN Scanner

grale : Lukács caracterizează acest proces simultan de eclo-ziune a imanenței sensibile și de plăsmuire în interiorul ei a unei lumi sui generis, ca pe o trecere necesară de la experiența eteroclită și dispersată a omului vieții cotidiene *(der ganze Mensch)* la omul integrat, cu toate impulsurile și însușirile sale mobilizate și condensate, al subiectivității estetice (ceea ce el numește : *der Mensch ganz).*

Departe de a trata imanența sensibilă a operei de artă ca pe un simplu înveliș al unui conținut spiritual (ceea ce ar echivala cu un simili-hegelianism), Lukács ne introduce și ne menține cu rigoare în dialectica ei specifică, astfel că nu am exagera dacă am spune că prin concepția „mediului omogen", specific fiecărei arte, el este pe deplin solidar cu definiția baumgartiană a artei ca *oratio sensitiva perfecta*, prețuită în mod semnificativ de Croce. Unda lirică, emoția dramatică sau tonalitatea epică, alături de „pura vizualitate" a picturii sau de „pura auditivitate" a muzicii (printre multe altele), sînt tot atîtea „medii omogene", în imanența exclusivă a cărora s-ar desfășura actul creației. Acum putem înțelege mai bine intenția profundă a esteticii lui Lukács. El se arată tot atît de intransigent și de intolerant ca un Fiedler sau ca un Croce, față de orice transgresare a nemijlocirii sensibile, a legii specifice fiecărui „mediu omogen", de pildă față de penetrația extra-estetică a unor intenții filozofice, moralistice, literare sau anecdotice, în pictură, dincolo de „coerența fantastică" (spre a folosi un termen crocian) a luminilor și umbrelor, tonurilor și culorilor. Teoria artei ca „pură vizualitate", una din cele mai radicale expresii ale autonomizării esteticului, întemeiată de Fiedler și îmbrățișată cu căldură de Benedetto Croce (nu fără o importantă corectură), a lăsat o urmă durabilă în gîndirea estetică a lui Lukács. Cu o egală energie el subliniază însă că mișcarea de reducție și concentrare a sensibilității, atrage după sine o extraordinară intensificare și omogeneizare a tuturor puterilor sufletești, o expansiune, în spa-

Scanned with OKEN Scanner

țiul limitat al imanenței sensibile, a „integrității umane" din ființa artistului (der Mensch ganz) : fiecare accent sau fiecare trăsătură de penel apar impregnate de vocația plăsmuirii unei lumi. Lukács încearcă astfel să ofere o întemeiere filozofică tendinței principale a activității sale critice și estetice : în imanența sensibilă a unui mediu omogen singular, caracteristic fiecărei opere, în accentele și tonalitățile ei unice, fără a le părăsi nici o clipă, a descoperi un întreg univers de emoții și semnificații, o întreagă problematică spirituală și social-istorică.

O observație aparent curioasă și surprinzătoare a lui Rilke, făcută odată în fața unei naturi moarte de Cézanne : „merele lui Cézanne nu mai pot fi mîncate, în timp ce cele ale lui Chardin și chiar cele ale lui Manet da", îi prilejuiește esteticianului o serie de reflecții în legătură cu condiția tragică a artistului modern și cu procesul de dezumanizare a artei, pe fondul luptei sublime a marelui pictor către o redobîndire a echilibrului pierdut. Revelatoare pentru tendința tipică enunțată mai sus, de a converti spontan analiza strict picturală (pur „estetică") într-o analiză conceptională, vizînd condiția spirituală și specificul *Weltanschauung* al pictorului, apare concluzia lui Lukács : „Trebuia să arătăm, împotriva teoreticienilor care vor să limiteze sfera de cuprindere a mediului omogen la pura lui nemijlocire sensorială, ce bogăție infinită de raporturi posibile între om și lumea sa poate fi cuprinsă în figurarea pur vizuală, picturală, a unui măr ; că imaginea lui picturală, fără a depăși granițele picturalului, poate revela situații social-istorice și ideologice decisive ale omului și poziția lui față de ele". (*„Ästhetik"*, I/1, p. 668.)

O influență extrem de fecundă par să fi jucat în formarea conceptului lukácsian de mediu omogen ideile prietenului său de tinerețe, criticul de artă Leo Popper, mort la vîrsta de numai 25 de ani (lui îi este adresat dealtfel, sub forma unei scrisori, textul inițial din *Die Seele und die*

Formen, despre „Esența și forma eseului"). Textele lui Leo Popper, dedicate lui Pieter Brueghel cel bătrîn și sculpturii lui Rodin și Maillol, au fost recent retipărite, precedate de o introducere a lui Ch. de Tolnay, celebrul specialist în opera lui Michelangelo, și de reproducerea necrologului scris de Lukács în „Pester Lloyd", la moartea prietenului său (1911) în revista budapestană „Acta Historiae Artium" (Tomul XVII, Fasc. 1—2, 1971). Este sigur că și importantul concept lukácsian al *formei* în artă a fost elaborat în strînsă legătură cu ideile lui Leo Popper. Tezele lui Popper cu privire la necesarul decalaj între intenția artistului și realizarea efectivă a operei, afirmate pe marginea operei lui Brueghel, au fost dezvoltate cu o extremă subtilitate de Lukács în *Estetica* sa și transformate uimitor într-o lege generală a creației artistice. Leo Popper descrisese elocvent cum Brueghel era animat de voința reproducerii fiecărei figuri și a fiecărui detaliu, în unicitatea și în singularitatea lor, dar arătase că dincolo de voința pictorului, aerul și culoarea creau un fluid unificator între multiplicitatea și diversitatea figurilor și obiectelor evocate. „Floarea avea ceva din apă, apa ceva din stradă, metalul ceva din cer, și nu era lucru care să nu fi fost plăsmuit într-un anume fel din toate celelalte".

Lukács analizează cu multă finețe, prelungind considerațiile prietenului său, felul în care fiecare accent și fiecare moment al operei de artă se află într-un raport de comuniune dialectică și consubstanțialitate cu toate celelalte: unele se cheamă pe altele, după o lege a lor internă. Subtilitatea constă în aplicarea *ad rem* a tezelor lui Hegel despre caracterul *determinat* al fiecărei negații, alteritatea unui moment față de celelalte avînd cu necesitate un caracter complimentar: se creează astfel un soi de putere coercitivă a mediului omogen asupra personalității artistului, ceea ce ar

Scanned with OKEN Scanner

echivala cu o necesară discrepanță între intenția inițială și efectul final obținut. Lukács vede procesul creației, ca pe un act de omogeneizare și esențializare a subiectivității, sub specia unei emoții determinate (dramatice, lirice, picturale etc.) : omogeneitatea specifică *mediului* fiecărei arte (și fiecărei opere) nu este așadar o lege fizică, cu caracter exterior, ci este dictată de natura sui generis a emoției generatoare. Cînd esteticianul vorbește de o „rezistență", sau chiar de un soi de intoleranță a mediului omogen, față de tot ce ar reprezenta o distragere de la legea lui internă, el se gîndește nu la regulile sau canoanele genurilor în latura lor tehnic-formală, ci la „repulsia" emoției nucleare față de orice ar putea transcende expansiunea ei plenară (acea „Nicht-Transzendieren der Erlebnishaftigkeit", „non-transcendere a caracterului de trăire", despre care vorbea estetica de tinerețe ; termenul de „repulsie" îl folosim după exemplul lui Lukács, care în capitolul „Das Kunstwerk als Fürsichseiendes", „Opera de artă ca o realitate-pentru-sine", din al doilea volum al *Esteticii*, a împrumutat de la Hegel ideea „repulsiei" față de alteritate, spre a explica auto-suficiența și caracterul încheiat în sine însuși al fiecărei opere de artă). „Este o forță discriminatoare (ein Scheidewasser) — scrie la un moment dat Lukács despre legea mediului omogen : ceea ce este sănătos se dezvoltă în el, atinge o vitalitate, o intensitate înainte nebănuită, ceea ce este bolnav moare, dispare" (I/1, p. 676). Cînd subliniază așadar, pe urmele lui Leo Popper, existența unui inevitabil decalaj între intenție și realizare în actul creației, el vrea să pună în valoare coerciția la care este supusă subiectivitatea estetică : prejudecățile și adevărurile pe jumătate mistuite sînt expurgate necruțător, viața rutinieră a conștiinței dispare, orice încercare de a impune, printr-un act de voință, o intenție exterioară logicei imanente a mediului omogen, se lovește de o rezistență implacabilă. Con-

Scanned with OKEN Scanner

flictul între intenție și realizare este înțeles ca o fecundă contradictorietate în relația subiect-obiect, ca un apel și ca o presiune adresată subiectivității de a-și revela straturile ei profunde : rezistențele întîmpinate sînt un factor de stimulare și ecloziune, o forță propulsivă spre adîncire și intensificare, pînă la realizarea acelei „integralități umane" *(der Mensch ganz)*, care formează sigiliul artei adevărate.

Ludwig Binswanger, cunoscutul psihiatru elvețian, discipol al lui Husserl și Heidegger, a fost, după fenomenologul Oskar Becker, printre primii care au apreciat funcția euristică a conceptelor lukácsiene, utilizîndu-le pe larg în studiul său despre *„Ibsen și problema auto-realizării în artă"* (Lambert Schneider, Heidelberg, 1949). Nu este poate inutil să menționăm aci faptul, că atașamentul puternic arătat de Lukács încă de la începuturile sale rolului jucat de momentul *obiectivității* în actul creației, pentru a explica efloresceța subiectivității purificarea și mîntuirea ei prin *formă* (ilustrat de afinitatea pentru ideile lui Leo Popper), explică deopotrivă fervoarea spontană cu care a putut îmbrățișa mai tîrziu concepția *mimesis*-ului în artă și poate adeziunea sa definitivă la marxism, ca o doctrină filozofică a relației armonioase între subiectivitate și obiectivitate.

Vigoarea cu care apare dezvoltat în *Estetica* lui Lukács conceptul de mediu omogen sensibil, specific fiecărei forme de artă, se vrea cel mai eficace antidot împotriva ideologismului și conținutismului abstract în interpretarea estetică, împotriva primejdiei de a dizolva istoria artei în istoria generală a formelor culturii, deci a tendințelor simili-hegeliene sau de tip *geisteswissenschaftlich* (primejdii, denunțate simetric, de pildă, de un Croce sau de un Wölfflin). Analiza strînsă la care supune mișcarea de expansiune a subiectivității, în spațiul specific și prin definiție limitat al unui mediu omogen, pînă la atingerea, pe calea unei specifice ten-

Scanned with OKEN Scanner

siuni subiect-obiect, a conștiinței de sine a omului ca specă, încorporînd în sine, asumate și depășite, contradicțiile întîmpinate, urmărește să ofere și în acest plan o soluție armonioasă antinomiilor tradiționale : cele dintre autonomismul estetic radical al teoriei „purei vizualități" și conținutismul criticii și esteticii de inspirație hegeliană.

Unul din aspectele cele mai interesante ale esteticii lui Lukács este modul în care, pe firul ideilor sale, el regăsește marile teoreme ale esteticii clasice, confruntîndu-se cu ele și readucîndu-le la o nouă viață. Este cazul și al faimoasei teoreme kantiene despre caracterul „dezinteresat" (die Interesselosigkeit) al plăcerii estetice, expusă în primele pagini ale *Analiticii frumosului* din *Critica puterii de judecată*. Natura contemplativă a artei, în opoziție, de pildă, cu caracterul prin definiție practic al acțiunii morale, este un adevăr de netăgăduit și pentru Lukács, ca și pentru marii esteticieni idealiști, de la Kant la Croce. Găsim aci rădăcina adversității sale consecvente față de conceptul „literaturii angajate", poziție surprinzătoare doar pentru acei critici și esteticieni marxiști, care nu au meditat pînă la capăt asupra obiectului de care se ocupă. Problema raporturilor între estetica lui Lukács și cea a lui Kant (cu care ne-am întîlnit nu o dată) este pasionantă, dar ea cere o tratare separată. Fără îndoială, prin întreaga sa concepție a artei ca *mimesis*, Lukács nu poate accepta ideea kantiană a indiferenței activității estetice față de existența reală a obiectului reprezentat (deci mai ales conceptul kantian al *frumuseții libere, pulchritudo vaga*). Dar în același timp, descriind activitatea estetică drept un proces de omogeneizare prin concentrare a subiectivității, spre a realiza, sub specia unei trăiri specifice, o integralitate umană, echivalentă cu conștiința de sine a omului pe o treaptă istorică determinată, el descoperă că „suspendarea" intereselor practice ale conști-

Scanned with OKEN Scanner

inţei este o condiţie *sine qua non* pentru atingerea unei asemenea dimensiuni.

Logica procesului de creaţie artistică, cum îl vede Lukács, ca o întoarcere a subiectivităţii asupra a sine însăşi, spre a revela, printr-un act de stilizare, în transparenţa experienţelor individuale, nucleul ei de pură umanitate, executînd trecerea de la starea eterogenă şi diversificată a existenţei cotidiene la cea a concentrării şi armonizării din fiinţa „omului integral", reclamă prin natura ei detaşarea de interesele practice imediate şi punerea lor în paranteză. Momentul de universalitate, inerent subiectivităţii estetice, implică ridicarea la o altitudine unde sentimentele imediate şi interesele practice sînt neutralizate şi absorbite. Poziţia esteticianului în faimoasa problemă a „dezinteresării" artei este şi de astă dată cea a unui *tertium datur*. În spirit polemic faţă de utilitarismul şi pragmatismul estetic al celor care sînt gata să subordoneze arta unor scopuri practice imediate, ignorînd că vocaţia ei este înălţarea experienţei la treapta conştiinţei de sine a omului ca *om*, Lukács va sublinia *relativa* dezinteresare ca un moment inerent activităţii estetice. Operele care nu au ţinut seama de un asemenea imperativ, transformîndu-se în curentă literatură „cu tendinţă" (sînt menţionate ca exemple piesele de teatru ale lui Dumas-fiul, Augier, Sardou etc., din nou într-o coincidenţă revelatoare cu exemplele de „non-poesia" citate de Croce în *La Poesia*), au fost înghiţite de uitare (astfel trebuie înţeleasă şi critica la adresa conceptului de *littérature engagée*). Dacă Lukács nu acceptă caracterul *absolut* al dezinteresării activităţii estetice, cu sensul abstragerii definitive de la viaţa practică, este pentru că efectul cathartic al operei de artă, cu sensul trezirii auto-conştiinţei umane în universalitatea ei, departe de a fi echivalent cu o stare de *indiferenţă absolută* a conştiinţei creatoare şi receptoare, implică dimpotrivă imprimarea

Scanned with OKEN Scanner

unei orientări și a unei atitudini : această orientare și atitudine (ceea ce Lukács va numi „părtinirea" imanentă operei de artă) vizează însă nu sfera intereselor practice imediate, ci metamorfoza conștiinței de sine pe o treaptă a ei de înaltă generalitate. Chiar operele inspirate de țeluri imediate, de la Goya la Daumier sau de la Petöfi la Maiakovski, au efecte durabile, transcendente momentului genezei lor, datorită atingerii unei asemenea trepte. Actul contemplației estetice nu este așadar ermetic izolat de fluxul conștiinței practice și raporturi de osmoză există între cele două planuri.

*

Nimic nu exprimă mai bine ideea foarte înaltă despre artă pe care o propune *Estetica* lui Lukács decît teza sa că vocația artei ar fi să redea omului apatrid sentimentul unei patrii. Efortul copleșitor de a defini cu rigoare autonomia artei printre formele spiritului este strîns legat de punerea în valoare a funcției ei critice și demistificatoare pe plan social-istoric. Teza despre misiunea de-fetișizatoare (vocația desalienantă) a artei reprezintă un punct culminant al esteticii lui Lukács. Opacitatea în care trăim adeseori se risipește, fetișurile de care sîntem înlănțuiți dispar, granițele dureroase sau iritante între obiectivitatea lumii și aspirațiile subiectivității cad — în spațiul operei de artă și în plenitudinea plăcerii estetice. Este uimitor că un gînditor ca Th. W. Adorno a putut să vadă în antica idee a *catharsis*-ului o formă de sublimare *represivă* a instinctelor și impulsurilor umane, un instrument de neutralizare a lor cu funcție „ideologică" (în sensul negativ al cuvîntului, de complicitate cu ordinea stabilită). („*Ästhetische Theorie*", Gesammelte Schriften 7, Suhrkamp, p. 354).

Scanned with OKEN Scanner

Lukács vede dimpotrivă în sentimentul de eliberare și purificare al *catharsis*-ului vocația ireductibilă a artei: realizarea în spațiul ei omogen a unei armonii unice între subiectivitate și obiectivitate, între interioritate și exterioritate. Cel care debutase în activitatea critică cu un eseu extrem de inspirat și comprehensiv despre Novalis, figură exemplară a romantismului european, va rămîne fidel și în *Estetica* finală ideii că misiunea artei este să aducă „*destinul și sufletul într-o stare de armonie și fuziune*“ [1], să restituie omului sentimentul unei patrii „naturale“.

[1] Cuvintele prin care Novalis definise filozofia romantică a vieții erau: „dass Schicksal und Gemüt Namen eines Begriffes sind.“

5. GEORG LUKÁCS SAU „SINTEZA IMPOSIBILĂ"

Georg Lukács a murit fără a-şi fi încheiat definitiv mult aşteptata sa operă filozofică de sinteză : *Ontologia existenţei sociale*. La şirul celor douăsprezece monumentale volume ale ediţiei sale de „Opere" nu se vor adăuga imediat cele trei mereu anunţate în prospectele editurii vest-germane Luchterhand : *Ontologia* (vol. 13 şi 14) şi *Etica* (vol. 15). Cu cele două tomuri, însumînd aproape 1800 de pagini, ale *Esteticii*, se încheie aşadar opera tipărită de autor în timpul vieţii sale. A rămas, desigur, un manuscris voluminos, de peste o mie de pagini, îndelung lucrata *Ontologie*, expresia efortului titanic al unui gînditor, ajuns la peste 80 de ani, de a înfrînge limitele biologice ale naturii umane şi de a oferi contemporanilor săi *summa philosophica* a existenţei sale. Ea devine acum enigmaticul *opus postumum* al lui Georg Lukács. Cîndva vom putea lua cunoştinţă poate de teribilele antinomii şi dificultăţi teoretice cu care a fost confruntată gîndirea lui Georg Lukács, în procesul elaborării operei sale finale ; ca întotdeauna, ele vor purta, incifrată în dialectica lor, marea problematică a timpului nostru. Cînd l-am întîlnit pentru ultima oară, el spunea, despre lucrarea pe care nu se hotărîse să o încredinţeze tiparului, o frază aparent surprinzătoare : „Ontologia este o ştiinţă filozofică încă prea tînără ; nu am izbutit să-mi exprim ideile în cîmpul ei, aşa cum am reuşit în

Scanned with OKEN Scanner

Estetica". Cu un efort suprem de sinteză, el redactase, în toamna anului 1970, o lucrare de 300—400 de pagini : *Prolegomenele la o ontologie a existenței sociale.* Verdictul cititorilor manuscrisului său vine însă prea tîrziu : la puțin timp după împlinirea vîrstei de 86 de ani Georg Lukács nu mai este printre noi.

Moartea lui Lukács propune din nou meditației tema dificilei condiții a filozofului în epoca de față. Cu el dispare unul din ultimii reprezentanți ai unui tip de gînditor tot mai rar pe planeta noastră : spirite cu cultul sintezelor totalizante, cu o imensă cultură și cu o formație enciclopedică în sensul superior al cuvîntului, capabile să exprime, pe planul unei extraordinare înlănțuiri categoriale, marile probleme ale timpului lor. Cînd traducerea românească a *Esteticii* va fi tipărită, alături de a celorlalte mari lucrări de filozofie și estetică ale gînditorului, cuvintele de mai sus își vor găsi în ochii cititorilor deplina acoperire. Este uimitor să constați cît de complimentare sînt în substanța lor, cum își răspund unul altuia, într-un contrapunct sui-generis, chiar în diferențele și opozițiile lor radicale, sistemele filozofice ale timpului nostru. Se simte pretutindeni o comunitate, dacă nu o identitate, a problemelor cu care sînt confruntați gînditorii remarcabili ai secolului. Alienarea, reificarea, manipularea, dialectica autenticității și inautenticității, a autonomiei sau a heteronomiei persoanei umane, a libertății și necesității — sînt terenul comun din care s-au înălțat diversele construcții filozofice. Lucien Goldmann a avut printre primii intuiția unor frapante analogii de problematică între cartea clasică de filozofie a lui Martin Heidegger *Ființa și timpul* (*Sein und Zeit*, 1927) și celebra carte de tinerețe a lui Lukács : *Istoria și conștiința de clasă* (*Geschichte und Klassenbewusstsein*, 1923). Tezele sale, subiect al unui curs ce urmează să apară sub forma unei cărți postume, sînt obiectul unor discuții pasionate în cercurile filo-

Scanned with OKEN Scanner

zofice occidentale. Sartre şi-a inaugurat *Critica raţiunii dialectice* (1960) cu o dispută în jurul lui Lukács, răspuns la cartea celui din urmă : *Existenţialism sau marxism?* (1948). Ultimele cărţi de filozofie ale lui Adorno, *Dialectica negativă* şi *Estetica* (pentru a nu mai vorbi de cele *Trei studii despre Hegel*) sînt impregnate de o polemică statornică, explicită sau subiacentă, cu dialectica pozitivă a lui Georg Lukács. Fenomenologii italieni s-au arătat foarte preocupaţi de înrudirile între spiritul ultimei lucrări importante publicate de Husserl în timpul vieţii sale : *Criza ştiinţelor europene şi fenomenologia transcendentală* (1936) şi temele dominante ale unora dintre celebrele studii filozofice lukácsiene.

Se poate spune însă că nici unul dintre filozofii veacului nu a trăit cu atîta intensitate, şi cu atîta consecvenţă în „angajare", dramatica şi patetica condiţie a intelectualului, grevată de cumplite avataruri, mergînd pînă la primejdia directă a pierderii vieţii, ca Georg Lukács. De peste o jumătate de veac, Georg Lukács se angajase cu întreaga sa energie intelectuală (şi prietenii săi din epoca tinereţii, de la Max Weber şi Georg Simmel pînă la Ernst Bloch, ştiau că ea era imensă) şi cu toate resursele personalităţii sale de partea cauzei proletariatului şi a filozofiei lui Marx. Cititorii biografiilor lui Max Weber cunosc mărturia surprizei încercate de marele sociolog şi universitar german la aflarea veştii că tînărul său prieten, din cercul heidelberghez, pe care îl aprecia atît de mult, şi căruia îi anticipa o strălucită carieră în una din universităţile germane, devenise unul din conducătorii revoluţiei proletare maghiare în 1919. Nu este nici locul, nici momentul, să ne oprim asupra tuturor vicisitudinilor vieţii de intelectual revoluţionar a lui Georg Lukács, deşi gloria sa de gînditor marxist nu poate fi disociată de opţiunile sale pe toate planurile. Relaţiile sale cu partidul clasei muncitoare au fost desigur dintre cele mai complicate. Seismele care au zguduit fiinţa şi conştiinţa intelec-

Scanned with OKEN Scanner

tualității de stînga pe plan mondial de-a lungul ultimelor decenii (ne referim în primul rînd la epoca numită, convențional, a „cultului personalității") și-au găsit o expresie cu totul particulară în destinul intelectual al lui Georg Lukács. El nu a acceptat însă niciodată postura unui *out-sider*, oricît de ilustru, al clasei muncitoare și al organizației ei revoluționare (opțiunile sale diferă, așadar, aci, atît de cele ale lui Sartre, cît și de cele ale lui Ernst Bloch, pentru a nu mai vorbi de Adorno sau de Marcuse). Cel care se număra printre fondatorii partidului comunist din țara sa a murit ca un membru de seamă al mișcării din care făcea parte.

Lukács a ales calea cea mai grea, cea mai anevoioasă, însă în perfectă consonanță cu întreaga structură a gîndirii sale : nici recluziunea sau solitudinea orgolioasă, nici compromisurile cu orice preț sau oportunismul laș, nici „nonconformismul conformist" al revoltei spectaculoase, individualiste, și în fond gata la toate „adaptările". Admiratorul „Fenomenologiei spiritului" a lui Hegel și al întregii opere a lui Marx a înțeles demult că originea dizarmoniilor și contradicțiilor lumii în care trăia fiind socială, soluția lor nu poate fi decît tot socială, că nu întorcînd spatele cu un romantic dispreț contradicțiilor reale, ci numai aruncîndu-te cu curaj în mijlocul lor, și luptînd cu obstinație pentru soluționarea lor, poți dobîndi adevărata *humanitas* („mitten im Dünger der Widersprüche", „adînc în mrania contradicțiilor" cum se exprimase Marx despre Ricardo), că misiunea sa nu poate fi decît a lupta cu infinită răbdare, pe calea unor multiple mediațiuni, înfruntînd „viclenia istoriei", pentru a pregăti cu întreaga sa forță teoretică momentul saltului din „imperiul necesității" în „imperiul libertății". Cînd Georg Lukács și Karl Korsch au fost anatemizați în 1924 de către Zinoviev și Internaționala Comunistă pentru operele lor teoretice, cel de al doilea a părăsit cu timpul mișcarea comunistă, în timp ce Lukács i-a rămas fidel ; nu a părăsit-o nici

Scanned with OKEN Scanner

cu cîţiva ani mai tîrziu, cînd din nou fulgerele sectarilor s-au abătut asupra sa, deşi era convins de justeţea faimoaselor sale teze din 1929, acceptînd chiar să-şi facă o autocritică formală, dar dorind să rămînă în interiorul mişcării revoluţionare cînd fascismul se profila tot mai ameninţător la orizont şi cînd lupta împotriva lui i se părea supremul imperativ. Înţelepciunea s-a dovedit de partea sa, chiar dacă abia cu un sfert de secol mai tîrziu dreptatea i-a fost recunoscută. Fără îndoială, consecvenţa sa marxistă ireductibilă l-a făcut să apară în ochii unora prea „dogmatic", după cum umanismul său filozofic la fel de neclintit i-a atras acuzaţia reiterată de „revizionist" : drumul său a fost mereu *sur la corde raide de l'histoire*, dar tocmai aparenta paradoxalitate a poziţiei sale, cu temeiuri filozofice atît de adînci, l-a făcut să devină cea mai de seamă personalitate a culturii marxiste contemporane.

Mulţi nu au înţeles de ce a ţinut Lukács să-şi consacre ultimii opt ani ai existenţei elaborării unei *Ontologii a existenţei sociale*. Frenezia activistă a unora vedea într-un asemenea efort speculativ şi sistematic un act de demisiune în faţa problemelor imediate ale vieţii contemporane, o abstragere de la imperativele momentului. Alţii ar fi dorit ca el să se consacre direct elaborării *Eticii*, restaurînd în drepturi, cu forţa gîndirii sale, un domeniu atît de vitregit în practica socială, sau să-şi continue marea *Estetică* (anunţată ca o trilogie, din care cele două volume tipărite reprezintă prima parte). Fragmentele apărute din *Ontologie* arată însă cîtă dreptate a avut Lukács în alegerea făcută. Convingerea sa ultimă era că marea faptă filozofică a lui Marx a fost tocmai schiţarea fundamentelor unei noi *ontologii*, opusă celei logic-idealiste a lui Hegel. Cum ar fi putut Lukács elucida raportul între libertate şi necesitate, între relativitatea devenirii istorice şi exigenţele absolute ale sufletului uman, între cauzalitatea imediată şi teleologia marilor opţiuni morale,

Scanned with OKEN Scanner

dacă nu s-ar fi aplecat întîi asupra sarcinii gigantice de a descompune viaţa socială în toate compartimentele ei, analizîndu-le în geneza, în interacţiunea şi în eterogeneitatea lor complicată, pentru a asigura un fundament trainic ideii sale esenţiale : omul nu există doar ca o speţă „în sine", ci ca una „pentru sine", vocaţia supremă a omului este de a-şi depăşi condiţia sa particulară imediată, pentru a se ridica (conştient sau nu) la treapta speţei umane ca totalitate, contribuind prin faptele sale la îmbogăţirea substanţei ei în perpetuă devenire. Misiunea marii arte şi a marii filozofii a fost totdeauna, în viziunea lui Lukács, înfăptuirea superlativă a unui asemenea obiectiv.

Am rămas în primul moment uimit, cu prilejul convorbirilor pe care le-am avut de-a lungul ultimilor ani cu marele gînditor, descoperind insistenţa repetată pusă de Lukács în sublinierea unei idei, la care în mod evident ţinea mult : stabilitatea extraordinară de-a lungul diferitelor epoci a *tragediei* ca formă de expresie literară. De ce revenea atît de des la ideea profundei semnificaţii simbolice a deosebirilor între poziţia Antigonei şi cea a surorii ei Ismena în tragedia lui Sofocle, de ce se oprea mereu asupra *singularităţii* atitudinii lui Hamlet în raport cu cea a tuturor celorlalte personaje din tragedia lui Shakespeare ? Ideea sa centrală era indestructibilitatea substanţei umane, chiar cînd toate împrejurările externe se coalizează pentru a o umili, a o anihila şi a o înfrînge. Întrebarea tulburătoare care se ridica în mod spontan este cum se conciliază o asemenea credinţă în existenţa unei energii morale, autonome şi indestructibile, a fiinţei umane, cu determinismul riguros în reprezentarea asupra vieţii sociale, care caracterizează gîndirea marxistului Lukács ? Nu ne găsim aci în faţa unei antinomii insolubile, a unui dualism inextricabil, între cauzalitatea reală şi teleologia ideală, între ceea ce *există* şi ceea ce trebuie *să existe*, sau, spre a ne exprima în termenii filozofiei clasice

Scanned with OKEN Scanner

germane, între *Sein* şi *Sollen*? La asemenea întrebări fundamentale încerca Lukács să răspundă prin *Ontologia* sa, ca preludiu necesar al *Eticii*, după ce în cîmpul artei oferise răspunsuri concludente prin grandioasa *Estetică*. Antigona şi Hamlet erau aşadar pentru el simbolul non-împăcării şi nonresemnării personajelor care întruchipau conştiinţa de speţă a umanităţii, ca o realitate „pentru sine", cu condiţia aparent ireversibilă impusă de împrejurările obiective.

S-a vorbit mult despre soluţiile de continuitate, mutaţiile şi dislocările, suferite de gîndirea lui Lukács, într-o evoluţie de aproape şase decenii, unică în sinuozităţile şi complexitatea ei. Gînditorul însuşi a ţinut să sublinieze răspicat distanţa care separa opera sa de maturitate de cea a tinereţii. Fără a tăgădui cîtuşi de puţin amestecul particular de continuitate şi discontinuitate în devenirea sa spirituală, se cade să spunem astăzi, privindu-i retrospectiv întreaga operă, că Lukács nu şi-a renegat în fond niciodată marile sale opţiuni morale şi estetice iniţiale. Marxismul i-a oferit însă structura teoretică solidă, în care ele s-au putut articula armonios, ajungînd la adevărata lor ecloziune. Cum am mai încercat să arăt, vocaţia absolutului animă deopotrivă primele ca şi ultimele sale opere. Adversarii săi dogmatici sau sectari aveau *beau jeu* să-i reproşeze admiraţia sa din tinereţe pentru poezia lui Stefan George, să reamintească antinomiile kierkegaardiene sau dostoievskiene care nu încetaseră să-i devoreze conştiinţa chiar cînd aderase la mişcarea revoluţionară, sau să-şi exprime stupefacţia că marxistul Lukács continua în admirabila carte pe care i-a consacrat-o lui Hegel („Der junge Hegel", 1948) să facă elogiul ideii „spiritului absolut", acoperind cu dispreţ opacitatea sociologiştilor vulgari faţă de sensul profund al distincţiei hegeliene între „spiritul obiectiv" şi „spiritul absolut". Ei ar fi putut adăuga la dosarul cazului Lukács şi admiraţia constant păstrată de-a lungul întregii sale vieţi pentru opera lui

Scanned with OKEN Scanner

Meister Eckhart, cel pe care îl cita în singularul său eseu de tinereţe „Despre sărăcia spiritului“ („Von der Armut am Geiste“, 1912), atît de mult apreciat de Max Weber. Admiratorii avangardişti şi moderniști ai scrierilor sale de tinereţe, ai eseurilor din volumul *Sufletul şi Formele* sau ai memorabilei cărţi *Teoria romanului,* aveau nu mai puţin *jeu facile* să elogieze talentul incomparabil al *tînărului* Lukács, fără a băga de seamă că întreaga substanţă a gîndirii sale de tinereţe era asimilată şi recondiţionată în noi tipare de-a lungul *Esteticii* finale. Pentru a înţelege însă organicitatea evoluţiei spirituale a lui Lukács era nevoie de o altă reprezentare asupra marxismului, decît o aveau unii sau alţii.

Thomas Mann, cel al cărui destin literar şi spiritual s-a interferat de atîtea ori cu al lui Lukács, fie atunci cînd si-a recunoscut propriul spirit în „frumoasa, profunda carte“ *Die Seele und die Formen*, cum s-a exprimat în *Consideraţiile unui apolitic,* fie cînd impresionat de fanatismul mesianic şi sectar al neofitului revoluţionar l-a transfigurat negativ în portretul lui Naphta din „Muntele Magic“, fie cînd cuprins de recunoştinţă pentru studiile critice dedicate de marxistul Lukács operei sale l-a numit fără ezitare „cel mai de seamă critic literar al zilelor noastre“, a definit foarte exact una din vocaţiile esenţiale ale operei lui Lukács. Cu prilejul unui text omagial, adresat criticului şi esteticianului la a 70-a aniversare (1955), Thomas Mann ţinea să sublinieze mai presus de toate rolul continuităţii şi al tradiţiei în opera lui Lukács, numind-o o operă de mediaţiune „între sfere şi evuri, care mi se pare inspirată de o idee, aflată astăzi adeseori într-o regretabil de puţină cinste : ideea de *cultură* (der Idee der Bildung)“. Cititorii *Esteticii* lui Lukács ştiu într-adevăr că ea este mult mai mult decît o teorie a artei. O imensă tradiţie de cultură îşi adună multiplicitatea filoanelor ei într-o superbă convergenţă de-a lungul paginilor cărţii : metafizica realistă şi etica nicomachică a lui Aristot, morala

Scanned with OKEN Scanner

lui Epicur şi a stoicilor, epistemologia lui Bacon şi etica lui Spinoza, dar mai presus de toate marea dramă ideologică a filozofiei clasice germane : momentul crucial al „Criticii puterii de judecată" kantiene, antinomiile kantianismului, semnificaţia epocală a criticii efectuate de Hegel la adresa lui Kant şi Fichte, iar apoi la adresa fostului prieten de idei Schelling, eşecul fichteanismului şi tragedia lui Hölderlin, marele rol de sinteză şi mediaţiune între extreme al lui Goethe ca şi al lui Hegel, în sfîrşit răsturnarea revoluţionară produsă de Marx, se adună laolaltă spre a sprijini ca tot atîţia piloni impunătoarea cupolă a construcţiei teoretice lukácsiene. De fapt, perceptibil sau imperceptibil, nimic nu s-a pierdut în sinteza finală din bogata arheologie a sufletului lui Lukács : admiraţia pentru muzica unică a versurilor din primele volume ale lui Stefan George, în al căror aristocratism şi cult al purei interiorităţi tînărul Lukács descifrase nobila resemnare a unui spirit abstras în mod voluntar din bicisnicia prezentului, fervoarea pentru marii iluminaţi ai lui Dostoievski : prinţul Mîşkin şi Alioşa Karamazov, sau pentru Abraham-ul lui Kierkegaard, cultul vieţii absolute din „Metafizica tragediei" sau din eseul *Despre Sărăcia Spiritului*, totul s-a păstrat, metamorfozat şi sublimat, de-a lungul ultimului său *opus magnum*.

Nu ştiu cît a fost de exact înţeles sensul exigenţei maximale formulate de Lukács, în anii de după eliberare, ca etalon pentru valoarea noii literaturi socialiste : „Nici Pirandello, nici Priestley, ci Shakespeare sau Molière" (exprimînd dezaprobarea simultană pentru o literatură curent „tendenţioasă", ca şi pentru simpla imitare a avangardei). Criteriile estetice ale lui Lukács nu devin însă inteligibile cu adevărat decît pe fondul concepţiei sale filozofice de ansamblu. Ontologia, etica şi estetica fuzionează la Lukács, într-o sinteză armonioasă (lucru pe care nu l-au înţeles criticii săi, inclusiv unul din publiciştii noştri, cu respiraţia intelectuală grăbită

Scanned with OKEN Scanner

și scurtă, care i-a atribuit lui Lukács originile concepției dogmatice asupra realismului). După cum omul nu devine cu adevărat *homo humanus* decît depășind singularitatea condiției sale imediate, pentru a-și dezvălui virtualitățile și a-și îmbogăți posibilitățile grație unui contact multiplu diversificat cu lumea, subiectivitatea estetică a artistului adevărat se naște nu prin claustrarea în eul său particular-nemijlocit, ci prin amplificarea singularității sale, grație „pierderii de sine" în totalitatea lumii obiective, și reîntoarcerii la sine, intensificat și îmbogățit, ca expresie a conștiinței de speță a umanității. *Faust*-ul lui Goethe și devenirea spiritului, prin „înstrăinarea de sine și retractarea ei", în „Fenomenologia" lui Hegel, sînt două din modelele utilizate de Lukács. Opera sa este de la un capăt la altul expresia unui efort teoretic excepțional de a circumscrie zonele de echilibru între subiectivitate și obiectivitate, de a realiza ceea ce mult timp părea o „sinteză imposibilă". Cauzalitatea și teleologia își pierd în *Ontologia* sa (după cum reiese din fragmentele publicate) caracterul de poli antinomici, devenind realități perpetuu complimentare. Viața socială, departe de a fi un simplu produs al necesității, apare ca rezultanta unui șir neîntrerupt de acte teleologice ; teleologia subiectului uman nu emerge însă *ex nihilo,* ci se caracterizează prin utilizarea șirurilor cauzale existente, punîndu-le în mișcare unele împotriva altora, pentru a-și înfăptui obiectivele. Conceptelor existențialiste de „proiect", „transcendență" sau „disponibilitate", Lukács le opune conceptul mult mai realist al *alternativelor* : omul este ființa care răspunde și care alege, dar totdeauna în spațiul unor posibilități concrete.

Există însă în ultimele scrieri ale lui Georg Lukács o tendință repetată de a exalta marea artă și marea filozofie drept forme de încarnare a conștiinței de speță a umanității ca o realitate „pentru sine", chiar dincolo de posibilitățile ei de a se realiza în cîmpul vieții imediate. O asemenea apo-

Scanned with OKEN Scanner

logie a puterii subiectivității umane, pe fondul materialismului său filozofic consecvent, se conjugă cu reamintirea valorii exemplare a tezei lui Marx : finalitatea vieții sociale contemporane este de a isprăvi, mai devreme sau mai tîrziu, cu hegemonia regnului necesității, și de a instaura definitiv imperiul libertății, cel în care „puterile umane își devin scop lor însele". Opera lui George Lukács este o expresie teoretică, lucidă și patetică, a unei asemenea epoci de tranziție, unice în istoria umanității. Credința sa în triumful unei metode de gîndire, căreia i-a dedicat mai bine de cinci decenii din existență, străduindu-se să o apere, să o restaureze în deplina ei autenticitate și să o dezvolte în toate direcțiile, era exprimată în cuvintele (variantă ușor modificată a unei maxime a lui Zola), pe care îi plăcea adeseori să le repete, mai ales în momentele vitrege ale istoriei și ale vieții sale : „La vérité est lentement en marche et à la fin des fins rien ne l'arrêtera".

Scanned with OKEN Scanner

IV. HERBERT MARCUSE, FREUD ŞI MARX

Însemnările de faţă au ca punct de plecare răspunsurile lui Herbert Marcuse la întrebările pe care i le-am adresat, cu prilejul unei convorbiri relativ recente, după încheierea întîlnirilor internaţionale de la Geneva (1969). Întrebările păreau a avea un caracter disparat, dar la o privire atentă ele vizau o ţintă precisă.

Temele succesive ale convorbirii au fost raporturile între „filozofia vieţii" (Lebensphilosophie), Heidegger şi gîndirea lui Marcuse, poziţia sa faţă de opera lui Nietzsche, relaţia între psihanaliză şi marxism şi în sfîrşit atitudinea profesorului american faţă de alternativa *reformă-revoluţie*, în perspectiva societăţii occidentale actuale. Primele două întrebări tindeau de fapt să afle o dezlegare ipotezei că simpatia lui Marcuse pentru psihanaliza lui Freud îşi are origini mai îndepărtate în formaţia filozofică a gînditorului. Cea din urmă pornea de la premisa că „utopia" unora dintre soluţiile sociale preconizate de Marcuse nu poate fi străină de ansamblul conformaţiei sale teoretice.

Herbert Marcuse preciza în răspunsul la prima întrebare că influenţa *filozofiei vieţii* şi a gîndirii lui Heidegger asupra activităţii sale trebuie restrînsă la o perioadă determinată : cea a anilor 1926—1931. Nu există nici o îndoială că prima sa operă importantă : *Ontologia lui Hegel şi teoria istoricităţii* (1932), teza de doctorat elaborată sub

Scanned with OKEN Scanner

conducerea lui Heidegger, este apropiată de interpretarea lui Dilthey asupra operei lui Hegel (interpretare combătută sever mai tîrziu de analiza marxistă a scrierilor tînărului Hegel).

Cît privește opera lui Nietzsche, Marcuse își exprima în cadrul discuției convingerea că ea este cu siguranță „recuperabilă", adăugînd totuși că el nu a încercat pînă acum să întreprindă sistematic o asemenea operație de recuperare. Dezacordul său cu punctul de vedere al lui Lukács asupra operei lui Nietzsche este în consecință total, deși Marcuse ținea să-și exprime prețuirea profundă pentru personalitatea și opera de ansamblu a eminentului gînditor marxist (primele scrieri ale lui Marcuse se află dealtfel sub evidenta influență a cărții lui Lukács *Istoria și conștiința de clasă*). Simpatia lui Marcuse pentru ideea nietzscheană a unui catharsis al instinctelor umane, eliberate din lanțurile diferitelor represiuni, apare exprimată în cîteva rînduri de-a lungul operei sale. Dilthey — Nietzsche – Freud — filiația nu mi se părea absurdă.

La întrebarea principală : cea privind relația între psihanaliza lui Freud și gîndirea marxistă, răspunsul lui Marcuse debutează printr-o afirmație răspicată : „Nu poate fi vorba sub nici o formă de a înlocui teoria lui Marx prin doctrina lui Freud". Punctul său de vedere este însă că „tezele lui Freud aduc o contribuție esențială pentru definirea modului cum se reproduc condițiile social-istorice în structura instinctuală a indivizilor și pentru a stabili o mediațiune autentică între universal și individual".

Cît privește problema raportului între reformă și revoluție în dialectica societății occidentale actuale, Herbert Marcuse își mărturisea în cadrul discuției adeziunea deplină la tezele lui Lenin : reformele sînt pe deplin justificate cît timp nu se ignorează adevărul esențial că ajunse la *un anumit punct*, ele reclamă imperios explozia revoluționară. Răspunsul său

Scanned with OKEN Scanner

pare mai apropiat de o soluție *dialectică* a problemei decît de una *utopică*.

Contactul cu lucrările lui Marcuse este singurul în măsură să ne edifice asupra valabilității ideilor sale : pornind de la răspunsurile enunțate mai sus să ne adresăm deci direct operei.

Tema de reflecție cea mai importantă sub raport teoretic pe care o propun scrierile lui Herbert Marcuse este încercarea sa de a stabili existența unei surprinzătoare convergențe între tezele fundamentale ale lui Freud și postulatele de bază ale doctrinei lui Marx. Tranzițiile perpetue efectuate de Marcuse de-a lungul raționamentelor sale de la tezele cardinale ale marxismului la cele ale freudismului, stabilind o osmoză neîntreruptă între direcții de gîndire, tradițional separate pînă la antagonism, oferă oricărui spirit format în cadrele marxismului clasic motive de surpriză și ridică inevitabil numeroase semne de interogație. Reacția unui asemenea spirit, ancorat cu ansamblul convingerilor sale teoretice în antropologia filozofică a lui Marx, ar putea fi caracterizată drept *dublă* : adeziunea spontană la remarcabilele analize critice dedicate de Marcuse societăților industriale dezvoltate se însoțește adeseori de un sentiment de îndoială față de legitimitatea utilizării metapsihologiei lui Freud în scopul urmărit de gînditor. Rezervele față de sinteza atît de „armonios" preconizată de Marcuse între Marx și Freud nu sînt cîtuși de puțin deplasate și nu trebuie stigmatizate pripit ca reflexe conservatoare, ci trebuie analizate în resorturile lor mai profunde.

Seducția reală exercitată de modul de analiză freudo-marxist practicat adeseori de către Marcuse se explică prin iluzia că pe o asemenea cale, folosindu-se cu îndemînare conceptele psihanalitice, s-ar putea detecta cu mai multă precizie mecanismele prin care tendințele social-istorice obiective se interiorizează și se particularizează în conștiința in-

Scanned with OKEN Scanner

dividuală. Nu au simțit adeseori gînditorii marxiști nevoia imperioasă de a urmări cum o tendință istorică generală se „exprimă" în varietatea mecanismelor psihice, de a defini verigile unor asemenea procese și de a umple astfel interstițiile ce par să separe procesele istorice obiective de jocul infinit nuanțat al pulsiunilor individuale? Problema de ordin teoretic și cu interesante implicații de principiu pe care o ridică lucrările lui Herbert Marcuse este dacă psihanaliza lui Freud se lasă „transferată", fără fricțiuni și distorsiuni radicale, în ansamblul teoriei marxiste și dacă dinamica instinctelor umane, așa cum a fost definită de Freud, poate oferi cheia mecanismelor psihice individuale fără a violenta principiile unei ontologii a existenței sociale de tip marxist. Răspunsul lui Marcuse este categoric afirmativ și argumentele sale cer o analiză atentă.

Folosind o terminologie structuralistă s-ar putea considera un adevăr admis că orice concept își definește cuprinsul și valențele sale în funcție de un cîmp teoretic determinat și că „integrarea" sa într-un alt cîmp teoretic, cu alte coordonate de referință și cu alți parametri, nu se poate efectua fără a pune în primejdie coherența și rigoarea teoriei. În cadrele teoriei freudiene, de pildă, antagonismul între principiul *plăcerii* și cel al *realității* pare ireductibil. Organismul uman, care era la origine un pur subiect-obiect libidic, ar fi fost silit să accepte sub presiunea nevoilor vieții și a luptei pentru existență *(Ananké)*, transformarea sa într-un instrument de muncă. *Eul* realității, constituit ca rezultat al unei „amare adaptări la un prezent punitiv" și ducînd la „acceptarea non-libertății necesare", reprimă inevitabil impulsurile *eu*-lui libidic originar. Mecanismul represiunii, produs al unui adevărat traumatism exercitat asupra pornirilor vitale libere, ar fi așadar constitutiv realității umane. Cum a reușit Herbert Marcuse să realizeze transsubstanțierea conceptelor freudiene în interiorul unei concepții marxiste

Scanned with OKEN Scanner

asupra devenirii istorice, admiţînd că fidelitatea sa faţă de postulatele gîndirii lui Marx ar fi reală ?

Nu încape îndoială că autorul cărţii *Eros şi Civilizaţie* a crezut a găsi în Freud înainte de toate un punct de sprijin *ideologic* pentru critica sa radicală împotriva societăţilor industriale dezvoltate de tip capitalist. Marcuse acceptă integral faimoasa diviziune tripartită a psihicului uman stabilită de Freud. Inconştientul (definit de Freud cu termenul *Es* — în franceză *le „ça"* — indicînd structura sa anonimă) ar fi sediul instinctelor originare, zona de rezidenţă a principiului plăcerii. *Eul* ar juca rolul unui factor de perpetuă *mediaţiune* între impulsurile venind din zona inconştientului şi exigenţele realităţii obiective, ducînd lupta pe două fronturi : selectînd din realitate ceea ce se poate armoniza cu impulsurile individului, cenzurînd şi reprimînd impulsurile care contrazic exigenţele realităţii, asigurînd prin asemenea acte de inhibiţie echilibrul precar între imperativele realităţii şi cele ale plăcerii. *Supra-Eul* ar reprezenta normele sociale obiective, dictate de imperativele convieţuirii şi interiorizate în conştiinţa individuală sub presiunea principiului realităţii.

Paradoxul este că Marcuse acceptă şi multe din consideraţiile lui Freud asupra simultaneităţii între dezvoltarea progresivă a civilizaţiei sau culturii şi represiunea crescîndă a instinctelor fundamentale ale omului. Este adevărat că el introduce aci o distincţie esenţială, care ar putea echivala cu o corectură decisivă a tezelor freudiene : cea între represiunea necesară şi ceea ce Marcuse va numi represiunea adiţională. Ideea lui Freud că întreaga viaţă psihică umană ar fi dominată de tensiunea conflictuală între exigenţele principiului plăcerii şi cele ale principiului realităţii, a exercitat o atracţie lesne de înţeles asupra lui Marcuse. Autorul eseului *Eros şi Civilizaţie* a văzut aci echivalentul psihologic al tezelor marxiste cu privire la alienare. Constatarea

Scanned with OKEN Scanner

implicată în postulatele lui Freud că exigențele auto-conservării și imperativele luptei pentru existență au determinat o restrîngere progresivă a impulsurilor libidice și o adaptare crescîndă a ființei umane la cerințele travaliului social, devine la Marcuse punctul de plecare pentru o explicație a fenomenului alienării.

Țesătura subtilă de apropieri și analogii între tezele marxiste și cele freudiene merită a fi examinată mai îndeaproape. Herbert Marcuse s-a arătat totdeauna preocupat în studiile sale de distorsiunea creată în relația normală dintre muncă și plăcere odată cu apariția muncii înstrăinate. Sacrificiilor necesare aduse unor impulsuri libidice (sfera *libido*-ului este la Marcuse mai largă decît cea a corporalității), datorită penuriei mijloacelor de trai și inevitabilei lupte pentru existență, li s-ar fi adăugat cele dictate de o determinată *organizare a muncii,* efectuată în favoarea unor restrînse grupuri sociale dominante. Freud a descris procesul formării civilizației și culturii ca inevitabil legat de sacrificiul metodic al instinctului libidic originar, ajungînd astfel la stabilirea unui antagonism ireductibil între principiul plăcerii și cel al realității. Marcuse încearcă să demonstreze că inhibițiilor inevitabile, la care s-a supus ființa umană spre a putea supraviețui în condițiile vitrege ale luptei pentru existență (din epoca primitivă), li s-au adăugat represiunea și restricțiile teribile generate de instaurarea principiului *randamentului* (Leistungsprinzip), odată cu apariția și dezvoltarea societății împărțite în clase antagonice. Raționalității represive a societăților bazate pe principiul muncii înstrăinate Herbert Marcuse îi opune ideea unei „raționalități a satisfacției".

Unul din motivele cu adevărat originale ale gîndirii lui Herbert Marcuse este încercarea sa de a reabilita lumea simțurilor și pulsiunilor vitale în echilibrul constituțional al ființei umane. O scriere dintre cele mai revelatoare, publi-

Scanned with OKEN Scanner

cată în revista *Zeitschrift für Sozialforschung* sub titlul *Zur Kritik des Hedonismus* (1938), punea în valoare rolul pozitiv al teoriilor hedoniste în istoria doctrinelor etice sau filozofice şi propunea o ingenioasă explicaţie sociologică a ierarhiei stabilită prin tradiţie în favoarea facultăţilor spirituale (de tipul raţiunii) şi în defavoarea celor sensibile (revendicările simţurilor). Demonstraţia subtilă a lui Marcuse urmărea să arate că o asemenea împărţire ierarhică ar fi fost dictată de o situaţie în care sub presiunea necesităţilor naturale şi sociale, impulsurile spontane ar fi fost supuse unei inevitabile cenzuri şi represiuni, iar facultăţile raţionale s-ar fi dezvoltat unilateral, ca auxiliare ale procesului de adaptare la imperativele necesităţii. Sau pentru a exprima lucrurile în termeni freudieni : o situaţie istorică determinată a impus hegemonia absolută a eu-lui realităţii asupra eu-lui plăcerii. Ideea centrală a lui Marcuse era însă că raţionalizarea simţurilor şi moralizarea plăcerii, după canonul propagat de anumite texte din Kant sau Fichte, departe de a constitui o fatalitate ontologică, exprimă *realiter* şi pe plan speculativ, o situaţie în care existenţa umană în imperiul necesităţii reprimă plăcerea şi satisfacţia ca scopuri ale existenţei umane. Morala rigoristă sau puritană, cu *tabu*-urile ei la adresa „principiului plăcerii" (Lustprinzip), ar traduce o situaţie similară.

Să ne întrebăm din nou cum a reuşit Herbert Marcuse performanţa ideologică de a stabili un raport de congruenţă între tezele cardinale ale metapsihologiei lui Freud şi aspiraţia sa către o perspectivă marxistă asupra devenirii istorice ? Teze dintre cele mai paradoxale şi provocatoare ale lui Freud reapar într-adevăr în demonstraţiile lui Marcuse. Fondatorul psihanalizei afirmase că nici libertatea şi nici fericirea nu sînt opera culturii, că ele sînt departe de a însoţi inevitabil progresul civilizaţiei („Die Freiheit ist kein Kulturgut" scrisese Freud în cunoscuta sa carte intitulată

Scanned with OKEN Scanner

semnificativ „Das Unbehagen in der Kultur") : dezvoltarea culturală s-ar baza în mod necesar pe represiunea, limitarea, refularea dorinţelor pulsionale şi nu ar fi de conceput fără transformarea represivă a pulsiunilor (v. conferinţa lui Marcuse „Ideea de progres în lumina psihanalizei" în volumul „*Psychoanalyse und Politik*", Europäische Verlagsanstalt, 1968). Herbert Marcuse acceptă fără rezerve teza lui Freud că organismul uman ar fi dominat de cele două pulsiuni fundamentale : Erosul şi instinctul morţii, de lupta între Eros şi Thanatos ca şi teza lui Freud că sub presiunea unui mediu ostil şi crud energia pulsională ar fi fost represiv modificată spre a asigura printr-un travaliu dur progresul speţei umane : principiul realităţii şi-ar fi impus supremaţia asupra principiului plăcerii. Iniţiativa ideologică fundamentală a lui Marcuse constă însă în a *relativiza* ceea ce la Freud apare ca o fatalitate şi în a demonstra că Freud prezintă într-o formă *reificată* un proces care se lasă de fapt circumscris în termeni social-istorici. Întrebarea centrală a gînditorului este dacă însăşi dialectica istorică a instinctelor umane înfăţişată de Freud nu permite să se întrezărească o situaţie istorică în care dezvoltarea extraordinară a productivităţii umane face superfluă transformarea represivă a instinctelor şi îngăduie astfel restabilirea supremaţiei Erosului asupra principiului represiv al realităţii ? Este lesne de a observa că întreg demersul gîndirii lui Marcuse se concentrează în fond către o re-interpretare a problematicii freudiene în lumina faimoasei teze a lui Marx cu privire la saltul din imperiul necesităţii în imperiul libertăţii.

Cu o remarcabilă îndrăzneală ideologică, Herbert Marcuse va încerca chiar să demonstreze într-un capitol al cărţii sale *Eros şi Civilizaţie* teza hazardată că definirea conceptelor de *raţiune* şi *libertate* în ontologia clasică ar purta sigiliul dominării represive a instinctelor sub imperiul principiului realităţii. Definirea libertăţii ca *pură autonomie* faţă

Scanned with OKEN Scanner

de jocul înclinațiilor și impulsurilor (Kant) sau ca pură „transcendență" (Sartre) i se pare lui Marcuse reflexul fidel al unei asemenea atitudini represive față de ideea satisfacției ca scop al existenței. Fără îndoială el acceptă ideea că inhibiția și reprimarea a numeroase impulsuri primare a fost o condiție necesară pentru însuși procesul de devenire al ființei umane și pentru transformarea animalului în om. „Sublimarea represivă" a instinctelor a fost o condiție a progresului uman. Ajuns însă la acest punct al raționamentelor sale, gînditorul nostru se simte mult mai aproape de pesimismul radical al lui Freud din *Das Unbehagen in der Kultur* decît de principiile moralei clasice expuse în *Critica rațiunii practice* a lui Kant sau în *Sistemul de teorie a moravurilor* a lui Fichte. Cel care în principalele sale studii din deceniul 1930—1940 se ridicase mereu împotriva insensibilității sau condescendenței manifestate de filozofia idealistă clasică față de ideea plăcerii sau satisfacției ca scop al existenței umane (imperativul categoric kantian era denunțat ca o expresie superlativă a unei asemenea morale a renunțării), s-a regăsit în metapsihologia lui Freud ca într-un peisaj familiar. Marcuse s-a simțit atras desigur mai ales de faptul că teoria freudiană, departe de a glorifica necondiționat progresele civilizației, înfăptuite pe baza unei morale a productivității și prin reprimarea sensualității originare, a dezvăluit „rana traumatică, ca o boală care țipă după vindecare", ascunsă în faldurile ei. Ideea sa principală este însă că civilizația modernă a atins un asemenea stadiu al progresului tehnic, care ar face posibilă suprimarea luptei pentru existență și a represiunii adiționale legate de proprietatea privată asupra mijloacelor de producție : antagonismul între principiul plăcerii și cel a realității, considerat de Freud ca ireductibil, ar putea fi eliminat și întreaga energie pulsională consumată în cadrele muncii înstrăinate ar putea fi retransformată în energie vitală *liberă*.

Scanned with OKEN Scanner

Radiografia critică a societăţilor industriale moderne, efectuată de Herbert Marcuse în perspectiva teoriei freudiene a instinctelor, oferă un spectacol ideologic original. Societăţile de consum de tip capitalist, departe de a realiza pacificarea şi armonizarea existenţei sociale a indivizilor, ar stimula prin întreg mecanismul lor goana după posesiune şi ar agrava spiritul de competiţie în lupta pentru existenţă : instinctele agresive ar căpăta astfel o supremaţie netă asupra celor erotice (în sensul larg al cuvîntului, utilizat de Freud în faza finală a teoriilor sale, şi nu în cel pansexualist). Autorul *Omului unidimensional* va încerca să ofere aci o demonstraţie a funcţiei euristice pe care o pot avea conceptele freudiene pentru înţelegerea mecanismului social : scopul său este a indica modul în care se interiorizează şi se particularizează în structura psihică a indivizilor procesele social-istorice obiective. Studiul consacrat „*Agresivităţii în societatea industrială contemporană*“ (cuprins în volumul colectiv „*Agresiune şi adaptare în societatea industrială*“ tipărit de editura Suhrkamp) îi permite consideraţii elocvente pentru metoda sa. Hipertrofia productivităţii, dominată de legea profitului, este egală cu integrarea individului într-un mecanism care îl absoarbe şi îl depăşeşte. Administrarea şi manipularea generalizată a vieţii individuale este pentru Marcuse echivalentă cu o intensificare a frustrărilor şi cu o potenţare a instinctelor agresive, pe fondul unei slăbiri şi diminuări *inevitabile* a energiilor erotice. Preeminenţa tehnologiei în societatea industrială modernă este de natură să ducă în cadrul unui mecanism social represiv la o diminuare a sentimentului răspunderii individuale : prin „delegarea“ responsabilităţii către un mecanism supra-individual, sentimentul *vinei* suferă o eclipsă considerabilă şi cu aceasta dispare unul din obstacolele decisive ridicate în calea instinctelor agresive. Asaltul la care sînt supuse sensibilitatea şi inteligenţa prin teribila presiune a mijloacelor comunicaţiei de masă tinde inevitabil la slăbi-

Scanned with OKEN Scanner

rea și a altor forțe psihice susceptibile în mod normal să împiedice sau să sublimeze expansiunea pornirilor agresive. Dis-funcționalitatea creată astfel în structura personalității umane este exprimată de Herbert Marcuse în termeni freudieni: „Căci energia distructivă după concepția lui Freud nu poate deveni mai puternică, fără a slăbi energia erosului: dinamica instinctelor este mecanistică, astfel că un quantum existent de energie va fi împărțit între cele două instincte fundamentale" (op. cit. p. 17). Paradoxul denunțat de Marcuse este însă că escalada tendințelor agresive, alimentată de mecanismele psihice mai sus definite (rezultat la rîndul lor al unei structuri social-istorice determinate) se desfășoară tocmai pe fondul unei situații în care s-au creat posibilitățile obiective pentru suprimarea treptată a tuturor formelor de represiune socială și pentru instaurarea unei organizări sociale bazate pe *sublimarea non-represivă* a impulsurilor și aspirațiilor.

Interesul ideologic al demonstrațiilor rezidă în încercarea de a exprima teza celebră a lui Marx despre condițiile saltului din imperiul necesității în cel al libertății utilizînd o serie de concepte ale meta-psihologiei lui Freud. Progresele uriașe ale automatizării, făcînd posibilă reducerea treptată a timpului de muncă socialmente necesar și creșterea timpului liber, echivalează cu anularea rațiunii de existență a principiului represiv al realității și cu posibilitatea reactivării tuturor forțelor și modurilor de comportare barate sub regimul principiului represiv. De-compresiunea Erosului, devine o realitate, cînd viața nu mai trebuie trăită ca o perpetuă luptă pentru existență, sub imperiul penuriei sau al represiunii sociale superflue, ci ca liberă satisfacție a aspirațiilor și plăcerilor. Vechiul ideal eudemonist al lui Marcuse, concretizat în formula existenței ca „plăcere neraționalizată" (unrationalisierter Genuss) se transformă în realitate numai atunci cînd organizarea socială permite libera expansiune și liberul joc

Scanned with OKEN Scanner

al tuturor facultăţilor umane („imperiul libertăţii" în accepţiunea dată de Marx acestui concept).

Cum a putut Herbert Marcuse să supună tezele lui Freud unei conversiuni decisive în sens marxist, cînd se ştie prea bine că întemeietorul psihanalizei considerase de pildă instinctul de agresiune ca o realitate ireductibilă a vieţii sociale ? Argumentul său este că întrucît Freud a pus în valoare caracterul *istoric* al dinamicii instinctelor şi al modificării lor represive, dialectica sa este liberă să prelungească logica lui Freud dincolo de limitele promotorului ei şi să întrevadă o organizare socială în care conflictul între Eros şi Thanatos îşi va afla o definitivă soluţie pozitivă. Obiectivitatea ne cere însă să recunoaştem că Freud era departe de a fi înţeles în complexitatea ei reală relaţia între dialectica social-istorică şi dinamica instinctelor umane. Tendinţa sa de a disocia categoric, de pildă, hegemonia în viaţa socială a instinctului de agresiune de regimul proprietăţii private, formulată în polemică explicită cu marxismul (v. „Das Unbehagen in der Kultur", Wien, 1930, p. 83—85), cu scopul de a demonstra autonomia ireductibilă a existenţei instinctului, ilustrează afirmaţia de mai sus. Isaac Deutscher a analizat bine, într-o conferinţă a sa, rostită la New-York în 1966, limitele şi erorile punctului de vedere freudian (v. „De l'homme socialiste" în revista „L'Homme et la societé", nr. 7, 1968).

Ponderea regimului proprietăţii private, ca fundament al organizării sociale, în cultivarea şi stimularea pornirilor agresive este infinit mai mare decît era dispus să admită Freud. Pe de altă parte tendinţa lui Herbert Marcuse de a înfăţişa în termeni freudieni saltul din imperiul necesităţii în cel al libertăţii ca supremaţie a principiului plăcerii asupra principiului realităţii, culminează într-o concepţie *ludică* asupra societăţii viitorului : munca ar urma să devină *joc* iar *jocul* liber al facultăţilor umane ar deveni conţinutul esenţial al

Scanned with OKEN Scanner

existenței. Întrebarea legitimă este dacă simpla utilizare a dialecticii freudiene : lupta între Eros și instinctele agresive, cu corolarul : triumful Erosului, îngăduie o imagine exactă a complicatului traseu istoric destinat a fi parcurs de societatea umană pentru a realiza trecerea din lumea necesității în imperiul libertății. O analiză lucidă a problemei arată că funcția euristică a conceptelor freudiene utilizate de Marcuse este insuficientă pentru a descrie complexitatea procesului preconizat de Marx. Dacă Marcuse s-ar fi mărginit la dialectica desfășurată în *Eros și Civilizație* el s-ar fi expus poate pe drept cuvînt caracterizării făcute de Giovanni Jervis, prefațatorul traducerii italiene a cărții : aceea de a oferi „o extraordinară parodie estetizantă a societății comuniste".

Divergența între marxiștii de strictă observanță, de o riguroasă fidelitate față de tezele clasice ale lui Marx, și Herbert Marcuse, se concretizează poate cel mai elocvent în procesul de interpretare al saltului din lumea necesității în universul libertății. Entuziasmul lui Marcuse pentru unele din formulele mișcării contestatare franceze din mai-iunie 1968 : *„imaginația la putere"*, *„să fim realiști, să realizăm imposibilul"*, exprimă convingerea sa că societățile industriale dezvoltate ar fi atins o treaptă în care lumea necesității ar putea fi definitiv abolită (prin desființarea oligarhiei capitaliste) iar jocul și imaginația ar putea deveni forțe motrice ale organizării vieții sociale. Marxiștii știu însă prea bine că regnul libertății preconizat de Marx nu poate fi instaurat decît atunci cînd omul devine stăpînul deplin al regnului necesității (controlînd în mod suveran întreg procesul muncii, transformînd treptat munca dintr-o obligație într-o „primă necesitate a vieții" și depășind orice coercițiune în actul de reproducere al vieții sociale). Cucerirea libertății este un *proces* și instaurarea suveranității depline a actelor teleologice ale subiectului uman asupra cauzalității obiective din viața socială presupune un timp relativ înde-

Scanned with OKEN Scanner

lungat. Herbert Marcuse arată însă astăzi o preferință categorică pentru ceea ce el numește latura „escatologică", exagerată, a unor teze ale socialismului clasic și e gata să considere că transformarea *muncii* în joc, și liber *experiment*, reprezintă în societatea industrială dezvoltată o posibilitate pe deplin actuală. Consecvent componentei freudiene a gîndirii sale el acordă o atenție primordială laturei *vitale*, „biologice", a raporturilor intern-umane, considerînd că modificarea bazei instinctual-psihologice a vieții indivizilor, în sensul supremației raporturilor dictate de Eros asupra pornirilor agresive, reprezintă o condiție fundamentală a revoluției sociale. Fantezia, însușire psihică reprimată în condițiile „principiului realității" din societățile împărțite în clase, urmează a fi descătușată și Marcuse năzuiește către o organizare socială alcătuită după normele sensorium-ului nostru estetic (de aci simpatia sa pentru „subculturile" grupurilor contestatare din societatea occidentală).

Programul său social este fără îndoială seducător și plin de noblețe. Convingerea sa primordială este că societatea socialistă trebuie să fie fundată înainte de toate pe „o nouă antropologie". Nimic nu exprimă mai bine direcția aspirațiilor lui Marcuse decît evocarea gestului memorabil al parizienilor care în perioada Comunei trăgeau focuri de armă în ceasurile din turnurile palatelor, bisericilor etc. A opri „vechiul timp", a suprima continuitatea lui represivă și a instaura o nouă temporalitate (expresie a unui sentiment radical diferit al existenței) — sînt implicații esențiale ale revoluției autentice. Piatra de încercare a unei asemenea transformări *calitative* o formează crearea unui tip uman care „este biologic incapabil să poarte războaie și să provoace suferințe, care are o reprezentare clară despre bucurie și plăcere..." Focarul atenției teoretice a lui Marcuse se concentrează așadar, dincolo de aspectul social-politic sau moral-intelectual al revoluției, către transformarea radicală a în-

Scanned with OKEN Scanner

seşi pulsiunilor vitale, „organice", ale indivizilor : modificarea sistemului „biologic" al reflexelor vitale prin înlăturarea „oricărui soi de asceză, a întregii discipline a muncii, pe care se sprijină întreaga morală judeo-creştină" şi prin instaurarea unei „biologii" şi unei morale a plăcerii şi libertăţii.

Herbert Marcuse este un gînditor cu o formaţie marxistă prea serioasă ca să nu ştie că programul lui Marx de abolire a hegemoniei „instinctului de posesiune" (*der Kategorie des „Habens"* — categoriei *de „a avea"*) şi de transformare a simţurilor eliberate în adevăraţii teoreticieni ai vieţii sociale presupune o asemenea sporire extraordinară a avuţiei sociale încît opţiunile omului social se pot desfăşura libere de orice coerciţiune externă şi pot asigura instaurarea efectivă a „imperiului libertăţii". Ideea favorită a lui Marcuse este că societatea industrială dezvoltată oferă astăzi premisele instaurării *instantanee* a unei asemenea organizări sociale, bazată pe „convergenţa între tehnică şi artă, între muncă şi joc..." Discuţia veritabilă începe odată cu stabilirea veracităţii unei asemenea teze : care este coeficientul ei de realism şi care cel de pur voluntarism estetic ? Numai prozaica analiză a legilor economice ne poate arăta calea pentru înfăptuirea *practică* a noului „tip uman", cu o nouă „biologie" şi o nouă morală, preconizat de Marcuse : absenţa unei asemenea riguroase analize este punctul cel mai vulnerabil al raţionamentelor sale.

Fidelitatea faţă de metoda lui Marx ne obligă să ne împotrivim oricărei tendinţe de a „sări etapele" în descrierea devenirii sociale (*brûler les etapes*, cum spun francezii), căci orice utopie poartă în ea virusul dezamăgirii. Instaurarea regnului libertăţii, în sensul lui Marx : „dezvoltare a puterilor umane, care îşi sînt lor înşile scop", nu poate fi înfăptuită decît după epuizarea procesului de dominaţie asupra regnului necesităţii. Descrierea unui asemenea proces (inclusiv a implicaţiilor sale subiective : victoria simţurilor umanizate asupra celor deformate de regimul posesiunii, sau în

Scanned with OKEN Scanner

termenii lui Marcuse : a erosului asupra instinctelor agresive) presupune o analiză lucidă a etapelor social-istorice necesare. Nu este oare mai logic şi mai înţelept să rămînem fideli în primul rînd lui Marx şi nu lui Fourier, principiilor realismului şi nu celor ale suprarealismului ? [1].

Oricîte discuţii şi obiecţii legitime ar trezi tezele lui Marcuse, originalitatea ideilor sale rămîne în afară de discuţie. O dimensiune a existenţei umane, mult timp ignorată de reflexiunea filozofică, revine în primul plan al analizei : *plăcerea ca scop al existenţei.* Gloria tardivă a lui Herbert Marcuse apare aşadar ca o recompensă pe deplin meritată, oferită unei opere şi unei personalităţi remarcabile.

---

[1] Marcuse îşi expune la un moment dat astfel propria concepţie, în ultima sa lucrare *Eseu asupra eliberării* (1969) : „Aceasta este concepţia utopică a socialismului, care priveşte cu atenţie irupţia libertăţii în imperiul necesităţii şi unificarea cauzalităţii din necesitate şi a cauzalităţii din libertate. Prima înseamnă a păşi de la Marx către Fourier, cea din urmă de la realism către suprarealism" (ed. germ. p. 41).

Scanned with OKEN Scanner

V. POLEMICA ROSA LUXEMBURG—LENIN, SEMNIFICAȚIA EI ISTORICĂ ȘI TEORETICĂ

Este necesară o explicație preliminară a alegerii unei asemenea teme. Mișcările contestatare de astăzi din Occident invocă frecvent personalitatea și opera doctrinară a Rosei Luxemburg ca o justificare a programului lor de acțiune. Devine tot mai răspîndită tendința de a opune tezele Rosei Luxemburg cu privire la căile revoluției și la formele de organizare ale luptei revoluționare principiilor și tezelor lui Lenin. Preferința acordată formelor *spontane* de luptă împotriva puterii burgheze, în raport cu formele *instituționalizate*, tinde să-și găsească un punct de sprijin în scrierile Rosei Luxemburg. Un aspect aparent paradoxal, dar și revelator, al acestei situații, îl oferă constatarea că polemica Rosei Luxemburg împotriva punctului de vedere al lui Lenin cu privire la organizarea partidului revoluționar, este astăzi evocată simultan de social-democrația reformistă ca un instrument de luptă anti-comunistă, dar și de mișcările extremiste de stînga, ca un instrument de critică a „centralismului autoritar" în organizarea luptei anti-capitaliste. Teoria și practica bolșevismului apar astfel supuse unor atacuri din direcții diferite.

Scanned with OKEN Scanner

Scriitorul vest-german Günther Grass, cunoscut şi ca o personalitate a partidului social-democrat din Germania Federală, atribuia recent (1969), în cadrul unei discuţii publice la Uniunea Scriitorilor din Bucureşti, divergenţelor între Lenin şi Rosa Luxemburg semnificaţia unui moment crucial pentru evoluţia stîngii europene în ultimele decenii : poziţia lui Günther Grass reflecta tendinţa curentă în rîndurile social-democraţiei actuale de a transforma disputa Rosa Luxemburg-Lenin în simbolul unui antagonism între „socialismul democratic" al celei dintîi şi „socialismul autoritar" al lui Lenin, cu scopul de a oferi astfel indirect o justificare politicii reformiste şi programatic non-revoluţionare a social-democraţiei occidentale şi de a discredita teoria şi practica leninistă în lupta revoluţionară. Günther Grass aluneca însă cu uşurinţă peste faptul, deloc insignifiant, că Rosa Luxemburg a fost o adversară neîmpăcată a reformismului şi oportunismului în rîndurile social-democraţiei germane din primele două decenii ale secolului şi că orientarea grupului *Spartacus* (căruia îi aparţineau Karl Liebknecht şi Rosa Luxemburg), a fost o orientare revoluţionară şi nu reformistă în mişcarea muncitorească germană.

Un spirit similar cu cel definit mai sus animă şi o relativ recentă teză de doctorat susţinută de cercetătorul vest-german Manfred Winkler la universitatea din Erlangen-Nürnberg cu tema : „Rosa Luxemburg şi luxemburgismul" (1965). Autorul defineşte „luxemburgismul" ca o tendinţă opusă leninismului şi întreaga sa dizertaţie urmăreşte să înfăţişeze

Scanned with OKEN Scanner

teza lui Lenin despre raportul partid-massă ca nucleul unei concepții asupra socialismului numită de Winkler „totalitară". Apare și aci tentativa, frecventă în cadrele social-democrației reformiste, de a disocia leninismul de marxism, mai mult : de a prezenta leninismul ca o adulterare a marxismului, și de a folosi în acest scop valorificarea tezelor Rosei Luxemburg.

Spre a ilustra și orientarea contrarie, despre care am vorbit mai sus, să amintim multiplicarea încercărilor, răspîndite îndeosebi printre grupurile contestatare de extremă stîngă din occident, de a înfățișa poziția Rosei Luxemburg ca o „critică de la stînga" a leninismului și de a transforma figura ei într-un simbol al aspirațiilor către instaurarea unei „democrații directe", în opoziție cu concepția centralistă a partidelor comuniste. Numărul recent al revistei *Partisans* (decembrie 1968—ianuarie 1969), intitulat „Rosa Luxemburg vie", eseul lui Alain Guillerm apărut de curînd la Paris : „Spartacus, Luxemburgismul astăzi, Rosa Luxemburg și Consiliile muncitorești" și chiar unele din textele cuprinse în numărul din ianuarie 1970 al revistei lui Sartre „Les Temps Modernes" consacrat în parte dialogului între Sartre și reprezentanții grupului italian *Il Manifesto,* dar incluzînd și un semnificativ articol dedicat „Rosei Luxemburg în revoluția germană" de Heinz Abosch, pot fi considerate a aparține ultimei tendințe. Se desemnează cu claritate înclinarea de a hipertrofia semnificația divergențelor între Rosa Luxemburg și Lenin, mai ales în problema raportului partid-masse : numele Rosei Luxemburg apare tot mai des evocat în favoarea impulsurilor de a situa centrul de greutate al luptelor anti-capitaliste în acțiunile și exploziile spontane ale mișcărilor contestatare și nu în acțiunea centralizată și coordonată a partidelor comuniste.

Scanned with OKEN Scanner

Divergenţele intermitente între Rosa Luxemburg şi Lenin, de-a lungul luptei lor comune în cadrul social-democraţiei revoluţionare a Europei din primele două decenii ale secolului, au atins un punct culminant în însemnările Rosei Luxemburg cu privire la revoluţia din octombrie, redactate în izolarea închisorii de la Breslau, de-a lungul anului 1918. Publicate după moartea ei, abia în 1922, de către Paul Levi, cu scopul de a da o lovitură *Kominternului* şi lui Lenin (Paul Levi, unul din conducătorii Partidului Comunist german, ajunsese în 1921 la un conflict ireductibil cu Lenin) însemnările Rosei Luxemburg au atras la apariţia lor o intervenţie memorabilă a lui Lenin însuşi, destinată însă în primul rînd stigmatizării acţiunii lui Paul Levi.

Cel dintîi care, pornind de la textul Rosei Luxemburg, a încercat să descifreze şi să stabilească o linie coherentă de gîndire în atitudinea ei, cu prilejul succesivelor divergenţe cu Lenin, a fost Georg Lukács. Studiul lui Lukács „*Observaţii critice asupra «Criticii revoluţiei ruse» de Rosa Luxemburg*", a fost scris imediat după apariţia broşurii Rosei Luxemburg, în luna ianuarie 1922, publicat în revista *Die Internationale* din acelaşi an şi reprodus în cartea sa celebră, apărută un an mai tîrziu, *Geschichte und Klassenbewusstsein*. Georg Lukács se numărase printre admiratorii fervenţi ai Rosei Luxemburg şi ai scrierilor ei „Acumularea capitalului" (1911) şi „Reformă socială sau Revoluţie ?" (1900), suferise puternica ei influenţă încă în epoca primului război mondial şi era autorul eseului din 1921 „Rosa Luxemburg ca marxist", reprodus de asemenea în cartea sa *Istoria şi conştiinţa de clasă*. Critica pătrunzătoare pe care o exercita acum, la adresa ideilor ei, în cel de-al doilea studiu al său dedicat Rosei

Scanned with OKEN Scanner

Luxemburg, și adeziunea sa la concepția leninistă asupra unor probleme esențiale ale strategiei și tacticei revoluționare, marca un moment important în propria evoluție spirituală a lui Lukács.

Comentariile tot mai numeroase consacrate în Occident operei lui Lukács și destinului său intelectual acordă bineînțeles o atenție particulară poziției față de divergența Lenin-Rosa Luxemburg. Victor Zitta, autorul american al unui întins studiu dedicat primelor faze din evoluția lui Lukács, nu șovăie să-i reproșeze explicit concesiile făcute leninismului în eseul despre „Rosa Luxemburg și critica revoluției ruse". Comentatori italieni ai operei lui Lukács, ca Luciano Amodio sau Tito Perlini, tind deopotrivă să vadă în atitudinea critică a lui Lukács față de tendința Rosei Luxemburg de a supraaprecia rolul elementului spontan și al dezvoltării „organice" în revoluția proletară, și în solidarizarea sa cu concepția lui Lenin asupra partidului, simptomul decisiv al conversiunii lui Lukács de la revoluționarismul mesianic al scrierilor din primii ani de după revoluție la faza matură a gîndirii sale marxiste. Tito Perlini, partizan al tezei că utopistul Lukács al scrierilor de tinerețe ar fi *adevăratul* Lukács, va deplora în consecință „leninizarea" gîndirii sale, văzînd în ea semnul unei resemnări și al unei capitulări. Pe de altă parte, exegeți contemporani ai operei Rosei Luxemburg, ca englezul Peter Nettl, autor al unei remarcabile și monumentale monografii consacrate eminentei luptătoare germane, vor caracteriza studiile lui Lukács despre Rosa Luxemburg drept cea mai comprehensivă *critică* dedicată în literatura marxistă activității ei ideologice și politice. Semnificația postumă a divergențelor între Lenin și Rosa Luxemburg își găsește astfel o ilustrare elocventă în destinul lui Georg Lukács și în disputele din jurul operei sale. Ea s-ar putea concretiza în răspunsul la întrebarea :

Scanned with OKEN Scanner

a reprezentat oare distanțarea critică tot mai pronunțată a lui Lukács de ideile Rosei Luxemburg și adeziunea sa definitivă la tezele lui Lenin un fenomen de *involuție spirituală* sau un proces cu consecințe *fecunde* pentru întregul său destin ideologic și politic ?

FONDUL POLEMICII

Ciocnirile între Lenin și Rosa Luxemburg au avut loc pentru prima oară cu prilejul articolului ei din 1904 : „Probleme organizatorice ale social-democrației ruse", publicat în revista *Die Neue Zeit* și cuprinzînd o analiză critică a cărții lui Lenin „Un pas înainte, doi pași înapoi". Lenin a răspuns în termeni duri observațiilor critice ascuțite ale Rosei Luxemburg, într-un articol transmis în limba germană revistei *Die Neue Zeit* (articolul a fost respins de Kautsky, redactorul principal al organului social-democrației germane, și înapoiat lui Lenin ; textul este astăzi publicat în ediția de „Opere complete", vol. 9). Rosa Luxemburg formulase în legătură cu tezele lui Lenin despre principiile de organizare ale partidului revoluționar proletar acuzațiile de „blanquism" și „ultracentralism". Exprimîndu-și recunoștința pentru faptul că social-democrația germană și conducătorii ei manifestă un interes viu față de problemele de organizare ale mișcării revoluționare ruse, Lenin respingea însă categoric obiecțiile Rosei Luxemburg, demonstrînd convingător că ea nu face decît să repete, fără să-și dea seama, acuzațiile menșevicilor la adresa vechii „Iskre" și a bolșevicilor. Lenin oferea în răspunsul său o analiză strînsă a situației din partidul social-democrat rus și arăta că Rosa Luxemburg ignora o serie de lucruri esențiale în legătură cu conflictele dintre majori-

Scanned with OKEN Scanner

tate și minoritate. Implicațiile considerabile ale disputei Lenin-Rosa Luxemburg au apărut cu limpezime mult mai tîrziu, mai ales după publicarea broșurii ei „*Critica revoluției ruse*". Deși a fost totdeauna o adversară remarcabilă a oportunismului în mișcarea revoluționară, Rosa Luxemburg nu a înțeles semnificația profundă a tezei lui Lenin că divergențele *ideologice* între revoluționarii consecvenți și oportuniști, trebuiau să-și găsească în mod obligatoriu și o expresie *organizatorică*. Principiile de organizare ale partidului elaborate de Lenin în cartea sa „Un pas înainte, doi pași înapoi", urmăreau tocmai un asemenea scop și neutralizarea practică a influenței menșevicilor în partidul revoluționar. Fondul polemicii era pentru Lenin nu opoziția între „autocentralismul" afirmat de Rosa Luxemburg și pretinsul său „iacobinism" sau „ultra-centralism", ci afirmarea unei structuri organizatorice a partidului, destinate a-l imuniza față de influența nefastă a oportunismului.

Cu un deceniu mai tîrziu, divergențele între cei doi iluștri revoluționari vor reizbucni mai ales în legătură cu problema autodeterminării naționale și a posibilității unor războaie naționale în condițiile hegemoniei mondiale a puterilor imperialiste. Lenin și Rosa Luxemburg se aflau pe o poziție comună în problemele cardinale ale epocii și în primul rînd în analiza critică a imperialismului și a caracterului imperialist al primului război mondial. Deosebirile de vederi apăreau însă puternic în problema națională și în problema formelor de organizare ale luptei împotriva oportunismului în mișcarea revoluționară. Lenin și-a exprimat critica față de pozițiile Rosei Luxemburg în articolul „Despre dreptul națiunilor la autodeterminare" (1914) și în textul consacrat celebrei broșuri a lui Junius, tipărită de Rosa Luxemburg, sub acest pseudonim, în anul 1916 (articolul lui Lenin „Broșura lui Junius" se află în vol. 30 al „Operelor complete").

Scanned with OKEN Scanner

Se cuvine a fi subliniat faptul că rezistența Rosei Luxemburg față de teza marxistă a dreptului națiunilor la autodeterminare era legată de experiența ei particulară în legătură cu Polonia (originea ei fiind poloneză). Oroarea de naționalismul burgheziei poloneze, frica de a nu „aduce apa la moara" burgheziei naționaliste a Poloniei, o determinau să împingă lucrurile pînă la a tăgădui principial, în numele primordialității internaționalismului proletar, ideea de autodeterminare națională, ca un punct în programul social-democrației revoluționare. Lenin a apărat însă cu intransigență principiul autodeterminării naționale, mergînd pînă la dreptul despărțirii de stat, văzînd în el, mai ales în legătură cu imperiul țarist, o puternică forță motrice a progresului și revoluției : „...în realitate, recunoașterea *dreptului* la autodeterminare al *tuturor națiunilor* — scria Lenin în polemica împotriva tezelor Rosei Luxemburg — înseamnă maxim de *democratism* și minim de naționalism...". Cu argumente egal de puternice, Lenin a demonstrat în critica broșurii lui Junius (pe care dealtfel o aprecia elogios ca o „lucrare marxistă remarcabilă") că războaiele naționale departe de a fi imposibile în epoca imperialismului (teza Rosei Luxemburg) sînt o posibilitate *obiectivă* iar negarea lor ar putea avea efecte funeste pentru lupta de eliberare națională : experiența istoriei a validat pe deplin justețea analizelor lui Lenin.

Particularitățile punctului de vedere al Rosei Luxemburg asupra căilor revoluției proletare și deosebirile de vederi între ea și Lenin s-au exprimat cu cea mai mare pregnanță în textul apărut postum, *„Critica revoluției ruse"*. Mărturii ale unor revoluționari apropiați de ea, ca Warski sau Clara Zetkin, arată că sub presiunea experienței revoluționare germane din noiembrie 1918 și din lunile următoare, Rosa Luxemburg și-a revizuit opiniile inițiale. Lukács avea însă dreptate să observe că, dincolo de auto-modificarea punctului

Scanned with OKEN Scanner

de vedere, însemnările din „Critica revoluției ruse" se dezvăluie ca termenul ultim și cel mai expresiv al divergențelor succesive între ea și linia bolșevicilor. După un preambul în care își exprima entuziasmul pentru acțiunile lui Lenin și ale bolșevicilor de cucerire a puterii în octombrie 1917, subliniind însemnătatea epocală a revoluției sovietice, Rosa Luxemburg formula în continuare o serie de obiecții cu privire la linia urmată de Lenin și bolșevici în problemele agrară, națională, organizării puterii politice etc. Rosa Luxemburg considera posibil să afirme că sprijinirea de către bolșevici a revendicărilor țărănești de ocupare a pămînturilor moșierești ar fi fost o acțiune justă doar din punct de vedere *tactic-politic*, dar că ea ar fi fost potrivnică intereselor socialismului sub raport *social-economic*, deoarece ar fi încurajat consolidarea proprietății private. O egală atitudine negativă manifesta Rosa Luxemburg și față de linia urmată de Lenin și de bolșevici în problema națională : convingerea ei era că dreptul de autodeterminare națională, mergînd pînă la „despărțirea de stat", susținut cu consecvență de Lenin în legătură cu naționalitățile oprimate de țarism, ar fi dăunat intereselor revoluției socialiste ruse, deoarece ar fi împins națiunile odată eliberate în lagărul burgheziei și al adversarilor bolșevismului. Linia principială urmată de Lenin în problema autodeterminării naționale îi apărea ca produsul unui „optimism de neconceput" cu privire la atitudinea naționalităților eliberate după cucerirea autodeterminării. Nu mai este nevoie să spunem că întreaga desfășurare a evenimentelor istorice a infirmat aprehensiunile Rosei Luxemburg din 1918 și a confirmat valabilitatea strategiei și tacticii leniniste. Politica preconizată de Lenin față de țărănime a atras de partea bolșevicilor masele țărănești într-un moment de răscruce al revoluției și a permis consolidarea puterii sovietice ; atitudinea față de naționalită-

Scanned with OKEN Scanner

ţile oprimate, departe de a le îndepărta de socialism, a dus ulterior la constituirea statului socialist multinaţional.

Este evident însă că nu detaliile istorice ale polemicii Lenin-Rosa Luxemburg ne interesează acum, în primul rînd, ci rădăcinile *ideologice* şi *teoretice* ale divergenţelor. Raţionamentele Rosei Luxemburg trădau tendinţa constantă de a opune exigenţelor concrete ale momentului istoric, *principii absolute*, cu valabilitate pentru stadiile ulterioare ale revoluţiei (de a opune astfel lozincii leniniste de sprijinire a împroprietăririi ţărăneşti individuale în 1917 teza abstractă că socialismul nu trebuie să încurajeze descentralizarea şi proprietatea individuală, ci să ducă *din capul locului* şi în problema ţărănească o politică *socialistă)*. Strategia şi tactica lui Lenin se baza dimpotrivă pe adecvarea perpetuă a strategiei socialiste la complexitatea mediaţiunilor realităţii. Este extrem de semnificativ să observăm că încă în textul său din 1904 : „Răspuns către Rosa Luxemburg" Lenin îi reproşa preopinentei sale a nu ţine seamă de dialectica absolutului şi relativului, a abstractului şi concretului în obiecţiile pe care i le adresa cu privire la organizarea partidului : „Ea îmi atribuie locuri comune, principii şi consideraţii îndeobşte cunoscute, îmi atribuie adevăruri absolute şi caută să treacă sub tăcere pe cele relative, care se bazează pe fapte strict determinate, singurele cu care operez şi eu" (Lenin „Opere complete", vol. 9, p. 49).

SPONTANEITATE SAU INSTITUŢIONALIZARE ?

Rădăcina cea mai profundă a divergenţelor între Rosa Luxemburg şi Lenin se ascundea în înclinarea perpetuă a Rosei Luxemburg de a supraaprecia spontaneitatea şi carac-

Scanned with OKEN Scanner

terul „organic" al acțiunilor proletariatului și de a subaprecia rolul intervențiilor active ale avangărzii revoluționare. Obiecțiile ei cu privire la dizolvarea de către bolșevici după octombrie 1917 a adunării constituante și la încredințarea puterii politice către sovietele de muncitori și țărani sau mai ales cele cu privire la restricțiile introduse de bolșevici în problema dreptului de vot sau a libertăților publice în lunile de încleștare decisivă care au urmat revoluției erau formulate tocmai într-un asemenea spirit. Împotriva dizolvării adunării constituante ea invoca experiența revoluției burgheze engleze din secolul XVII, cînd sub presiunea acțiunilor de masă însăși atitudinea parlamentului ar fi suferit schimbări adînci. Raționamentele Rosei Luxemburg puneau în valoare tendința ei constantă de a supralicita caracterul „organic", *pur proletar*, al măsurilor revoluționare, și de a dezaproba ceea ce îi apărea drept transformare abruptă, „anorganică", bazată pe intervenția *din afară* a avangărzii proletariatului. *Reveneau astfel, într-o formă accentuată și agravată, vechile ei obiecții împotriva „iacobinismului" și „ultracentralismului" lui Lenin.*

Experiența istorică a demonstrat însă nu numai deosebirile calitative între desfășurarea revoluțiilor burgheze și cea a revoluției socialiste, dar și faptul că polarizarea forțelor de partea revoluției sau contrarevoluției nu se desfășura atît de spontan și „organic" cum năzuia Rosa Luxemburg. Intervențiile active ale partidului revoluționar și măsurile adeseori drastice luate de Lenin și de bolșevici în perioada imediat consecutivă revoluției din 1917 (dezaprobate de Rosa Luxemburg în broșura ei), erau dictate deopotrivă de necesitatea de a menține și consolida raportul de forțe în favoarea revoluției, de a neutraliza primejdia schimbării acestui raport de forțe și mai ales de a paraliza influența mereu periculoasă a curentelor oportuniste în mișcarea pro-

Scanned with OKEN Scanner

letară. Purismului și absolutismului revoluționar al Rosei Luxemburg, cu înclinația ei de a supraaprecia maturitatea raporturilor de forță în favoarea proletariatului și de a subaprecia resursele contrarevoluției (tendință manifestată încă în 1904 cu prilejul polemicii cu Lenin referitoare la structura organizatorică a partidului), i s-a opus înțelepciunea politică a lui Lenin, care a știut mereu să cîntărească exact raporturile reale de forțe în cursul procesului revoluționar și să imprime partidului tactica adecvată pentru a asigura triumful revoluției. Paradoxele semnificative ale istoriei au făcut ca odată cu izbucnirea revoluției germane din noiembrie 1918, Rosa Luxemburg să se situeze în problema tacticii revoluționare pe pozițiile bolșevicilor, cerînd să se renunțe la convocarea adunării constituante și să se treacă puterea în mîinile consiliilor muncitorești revoluționare : experiența directă a luptei îi dictase abandonarea criticii formulate la adresa tacticii lui Lenin.

Spontaneitate sau dirijare, acțiune *directă* sau *mediată* pe cale *instituțională ?* — alternativele de acest gen, revin ca leit-motive în discuțiile purtate astăzi asupra metodelor de luptă anticapitalistă, în cercurile intelectuale de stînga din Occident. Răspunsurile în favoarea primului termen al alternativei se revendică adeseori din spiritul „luxemburgismului", în timp ce alternativa contrarie este pusă cel mai adesea sub semnul lui Lenin. Este interesant însă că și un gînditor ca Jean-Paul Sartre, înclinat să acorde, în teoriile sale, prioritate acțiunilor *directe* ale grupurilor sociale protestatare, și gata să denunțe „instituționalizarea" mișcărilor ca un fenomen inevitabil conservator, recunoaște în recenta sa discuție cu reprezentanții grupului *Manifesto* necesitatea unei *organizări* și *coordonări* a luptei anti-capitaliste, fără de care subminarea unui regim puternic și complex, înzestrat

Scanned with OKEN Scanner

cu o mare capacitate de integrare și represiune, nu ar fi posibilă (v. *Sartre-Manifesto*, „*Les Temps Modernes*", ian. 1970).

Mi se pare în același timp semnificativ faptul că Ossip Flechtheim, prefațatorul ediției germane a „Scrierilor politice" ale Rosei Luxemburg (1966), atribuia critica lui Lukács la adresa Rosei Luxemburg și adeziunea sa din 1922 la concepția leninistă asupra partidului, *hegelianismului* comun lui Lenin și Lukács. Credința fervență a Rosei Luxemburg în caracterul pur „organic" al triumfului revoluției socialiste, prin spontaneitatea dinamismului obiectiv al procesului social, fusese infirmată chiar de eșecul revoluției germane din 1918 și Lukács avusese dreptate să vadă în tezele ei o tendință „dogmatică" de supraapreciere a spontaneității și de subapreciere a rolului avangardei revoluționare (legată chiar de fundamentele teoretice ale concepției ei, expuse în „Acumularea capitalului"). Teza lui Lenin din „Ce-i de făcut ?" că mișcarea *spontană* a proletariatului duce la formularea unor revendicări parțiale, fragmentare, însă nu poate genera prin ea însăși o conștiință socialistă evoluată, își păstrează actualitatea. Adeziunea lui Lukács la leninism se putea baza așadar și pe convingerea filozofică hegeliano-marxistă că înfăptuirea scopului final al revoluției este un proces complicat, care trebuie să țină seamă de multiplicitatea determinărilor și mediațiunilor realității, și să-și creeze formele organizatorice adecvate pentru a *media* între situația istorică dată și ținta finală. Lukács avea așadar deplină dreptate să pună în evidență *acest* aspect principial al divergențelor între Lenin și Rosa Luxemburg, subliniind în același timp cu tărie că în problema criticii permanente în interiorul mișcării revoluționare, a controlului public „de jos" și a democrației proletare, a de-birocratizării instituțiilor socialiste, unitatea de vederi între Lenin și Rosa Luxemburg era deplină.

Scanned with OKEN Scanner

Raţionamentele Rosei Luxemburg îşi păstrează intactă forţa lor de atracţie în măsura în care se vor tot atîtea îndemnuri adresate avangărzii proletariatului de a manifesta consecvent o extremă receptivitate şi sensibilitate pentru aspiraţiile şi revendicările clasei. Aprehensiunile luptătoarei germane faţă de primejdia autonomizării mijlocului faţă de scop, a instrumentului faţă de finalitatea sa, se voiau tot atîtea avertismente la adresa pericolului atrofierii sau osificării relaţiilor normale dintre partid şi masă. Năzuinţa ei ardentă era ca întreaga activitate a avangărzii să fie impregnată de pulsul viu al spontaneităţii clasei, să absoarbă neîntrerupt mişcarea spumegîndă şi aspiraţiile efervescente ale maselor. Nu în elogiul spontaneităţii stă eroarea contestatarilor occidentali de astăzi, ci în subaprecierea caracterului de necesitate obiectivă al *organizării* luptei, necesitate pe care Rosa Luxemburg nu a ignorat-o niciodată. Este aşadar abuziv să se exproprieze din testamentul ei spiritual o singură latură : elogiul spontaneităţii, ignorîndu-se complementaritatea ei cu cealaltă latură : necesitatea organizării. Pe de altă parte, nu trebuie să existe nici o îndoială că exigenţa ei constantă ca între avangardă şi clasă să se creeze o osmoză organică, prin raporturi ductile şi articulaţii extrem de sensibile, întrunea deplina adeziune de principiu a lui Lenin. Dacă Lenin i-a reproşat Rosei Luxemburg că nu ţine seama suficient de dialectica relativului şi absolutului în strategia şi tactica luptei revoluţionare, dacă Rosa Luxemburg a formulat la adresa bolşevicilor revendicări a căror înfăptuire nu era posibilă decît mai tîrziu, într-o fază evoluată a consolidării puterii proletariatului, ar fi absurd să se creadă că Lenin era dispus să acorde vreo prioritate de principiu mo-

Scanned with OKEN Scanner

mentului de *relativitate* în defavoarea celui al *absolutului*: deosebirile între cei doi revoluționari priveau căile și metodele adecvate pentru realizarea scopului, dar asupra *scopului* ca atare este evident că acordul lor era deplin, (în timp ce tendințele de dogmatizare a marxismului s-au caracterizat în practica politică tocmai prin acordarea unei priorități regretabile aspectelor *relative* și *conjuncturale*, cu sacrificarea celor *absolute* și *principiale*).

*

Rosa Luxemburg a fost o figură de mare noblețe și de o desăvîrșită puritate a luptei revoluționare. Și nimic nu ilustrează poate mai bine altitudinea morală și principialitatea exemplară a lui Lenin decît faptul că, atunci cînd manevrele adversarilor săi, puse sub semnul tezelor Rosei Luxemburg din „Critica revoluției ruse", îl constrîngeau să reamintească punct cu punct șirul greșelilor ei, el își însoțea critica de un elogiu suprem adus eminentelor ei merite în lupta revoluționară, formulînd celebra sa comparație cu vulturul care se întîmplă să zboare cîteodată și mai jos decît găinile, dar la ale cărui înălțimi bieții epigoni ai Rosei Luxemburg nu s-au putut ridica niciodată : „Rosa Luxemburg — scria Lenin în textul său din 1922 „Notele unui publicist" — a greșit în problema independenței Poloniei ; a greșit în 1903 în aprecierea menșevismului ; a greșit în teoria acumulării capitalului ; a greșit susținînd în iulie 1914, alături de Plehanov, Vandervelde, Kautsky și alții, unirea bolșevicilor cu menșevicii, a greșit în scrierile din închisoare din 1918... Dar, cu toate greșelile ei, ea a fost și va rămîne vultur, și nu numai amintirea ei le va fi întotdeauna scumpă comuniștilor din întreaga lume, dar și biografia și operele ei *complete*... vor fi un izvor cît se poate de util pentru educarea multor generații de comuniști din întreaga lume".

VI. PROBLEME IDEOLOGICE ALE LUMII CONTEMPORANE

1. LIBERTATEA ŞI ORDINEA SOCIALĂ (Geneva 1969)

Cînd în dimineaţa consacrată dezbaterii publice pe marginea conferinţei rostite cu o seară înainte de către Raymond Aron, în primul rînd al sălii de la Cour Saint-Pierre, a luat loc Herbert Marcuse, urmărind cu un interes evident discuţia desfăşurată timp de trei ore pe podium, participanţii la cea de a XXII-a sesiune a faimoaselor *Rencontres Internationales de Genève* au avut cu toţii sentimentul că, în sfîrşit, se apropia ceasul mult aşteptatei confruntări. Sentimentul s-a întărit şi mai mult cu o zi mai tîrziu cînd, aureolat de succesul obţinut de conferinţa sa, Raymond Aron şi-a făcut radios apariţia în imensa sală a Reformaţiunii, de astă dată spre a asculta conferinţa „rivalului" său Marcuse, la adresa căruia dealtfel nu-şi cruţase, nici în în cadrul conferinţei sale, şi nici cu prilejul dezbaterilor pe marginea ei, săgeţile directe, aluziile insistente, piruetele polemice etc. Spiritual, adeseori *brillant*, polemist redutabil, de o rară abilitate în arta eschivelor şi a loviturilor de efect, rostindu-şi liber conferinţa, Raymond Aron părea predestinat a fi *debatter*-ul ideal al întîlnirilor geneveze.

Deşi în acea seară Marcuse îşi citea textul conferinţei sale într-o franceză sui-generis, nu totdeauna uşor inteligibilă unui auditoriu în majoritate francofon, şi deşi raţionamentele sale de tip hegelian, amestecînd tonul postulativ cu subtilitatea dialectică tipică şcolii de la Frankfurt, nu păreau desti-

Scanned with OKEN Scanner

nate unei audienţe imediate, succesul său a fost enorm. Herbert Marcuse îşi eclipsase în mod evident predecesorii. Seara, tîrziu, în mica sală de la Petit Palais, unde se întîlneau de obicei conferenţiarii şi invitaţii participanţi la *Rencontres*, multe priviri se îndreptau către fotoliul unde era aşezat Raymond Aron : ilustrul sociolog părea cu totul departe de verva lui obişnuită şi urmărea tăcut numerosul grup de participanţi care-l înconjura pe Marcuse.

Preşedintele Întîlnirilor Internaţionale de la Geneva, profesorul şi criticul literar Jean Starobinski, anunţase programarea pentru ziua următoare a mult aşteptatei *Mese Rotunde* a conferenţiarilor, făcînd-o să coincidă aproape cu discuţia publică pe marginea conferinţei lui Herbert Marcuse. Iniţial *Masa Rotundă* fusese prevăzută pentru ultima zi a Întîlnirilor. Era evident că prin anticiparea datei, organizatorii urmăreau crearea tuturor condiţiilor pentru confruntarea, în jurul mesei rotunde, a celor doi principali protagonişti. Mulţi erau dealtfel cei care regretau că unul din primii conferenţiari ai Întîlnirilor din acest an, filozoful francez Paul Ricoeur, decanul facultăţii din Nanterre (centrul mişcării contestatare din universitatea franceză), fusese nevoit să părăsească Geneva şi era aşadar absent la confruntările decisive din final. Spre surpriza generală şi spre consternarea multora, a doua zi, în faţa unei săli aflate într-o stare de ebuliţie, reflectînd în atmosfera ei încărcată de electricitate, marile tensiuni politice şi spirituale din Europa occidentală a ultimilor ani, pe podiumul unde se afla Herbert Marcuse, avîndu-l în stînga sa pe cardinalul Daniélou şi în dreapta pe profesorul Ignacy Sachs (doi dintre ultimii conferenţiari ai Întîlnirilor), Raymond Aron era absent.

Protestele vehemente ale tineretului „contestatar", care forma o parte masivă a asistenţei, nu s-au lăsat aşteptate. Absenţa lui Raymond Aron părea cu atît mai greu explicabilă cu cît el însuşi avusese iniţiativa diverselor aluzii şi

trimiteri polemice la adresa lui Marcuse. Este adevărat că reciproca nu era valabilă şi că în arhitectura riguroasă a raţionamentelor din textul rostit de Marcuse nu-şi găsise loc nici o clipă vreo referinţă la ideile sau numele lui Raymond Aron. Să fi fost aşadar absenţa lui Aron expresia unui amor propriu lezat? Neliniştea în faţa unei săli, unde tineretul contestatar domina întreaga atmosferă prin exclamaţiile sale dezaprobatoare sau prin aplauzele sale frenetice, va fi avut rolul decisiv în această subită defecţiune? Sau pur şi simplu, confruntarea directă cu Marcuse i se va fi părut lui Raymond Aron o bătălie din care nu putea ieşi învingător?

După mărturia unora dintre participanţii constanţi la Întîlnirile Internaţionale de la Geneva, cea de a XXII-a sesiune a fost poate cea mai animată şi cea mai pasionantă din istoria lor. Doar prima întîlnire, organizată de genevezi imediat după război (1946), la care a avut loc memorabila confruntare Karl Jaspers—Georg Lukács (Maurice Merleau-Ponty, Denis de Rougemont, Stephan Spender şi Lucien Goldmann se numărau atunci printre invitaţii participanţi) a mai trezit poate un asemenea interes. Tema fixată de astă dată era „Libertatea şi ordinea socială". Ecoul puternic al mişcărilor contestatare, declanşate în ultimii ani de tineretul occidental, la care în mai-iunie 1968 se raliase o majoritate impresionantă a muncitorimii şi intelectualităţii franceze, era omniprezent în conferinţele şi dezbaterile Întîlnirilor. Prezenţa lui Paul Ricoeur, personalitate centrală a vieţii universitare franceze, decanul unei instituţii unde mişcarea contestatară a atins cel mai înalt grad de efervescenţă, a lui Raymond Aron, principalul teoretician al virtuţilor actualei societăţi „democratico-liberale" occidentale, împotriva căreia *noua stîngă* îşi îndreaptă întreaga ei aversiune, şi mai ales a lui Herbert Marcuse, personificînd radicalismul critic la adresa „societăţii de consum" şi încarnînd spe-

Scanned with OKEN Scanner

rantele majorității tineretului contestatar — erau de natură să ofere un spectacol intelectual unic.

Discuțiile depășeau cu mult interesul pur academic și angajau de-a dreptul problemele de fond ale societății moderne. Este semnificativ faptul că dezbaterile organizate la precedenta sesiune a Întîlnirilor geneveze, pe tema „Arta în societatea de astăzi", deși întruniseră participarea unor personalități de talia regretatului Th. W. Adorno, a lui Gaëtan Picon (autorul unei remarcabile conferințe îndreptate împotriva mentalității structuraliste) sau René Clair, au fost departe de a trezi un ecou similar. Raportul de eteronomie sau de autonomie al individului față de ambianța socială, tensiunea între o situație de etero-condiționare (spre a folosi expresia sociologului american David Riesman) și voința de deplină autodeterminare, posibilitatea de a înfăptui o organizare socială în care libertatea fiecărui individ să se acorde fără tensiuni insolubile cu libertatea tuturor celorlalți sînt subiecte de dezbatere predestinate astăzi mai mult ca oricînd unei largi audiențe. Răsunetul neobișnuit al ultimelor întîlniri geneveze apare astfel perfect explicabil, fiecare dintre participanți sau dintre cei care le urmăreau în relatările presei simțindu-se direct și integral implicat de tema lor centrală, cu sentimentul cuprins în vechile cuvinte : *nostra causa agitur*.

Tema pe care și-a fixat-o expunerea celui dintîi dintre conferențiari, Keba M'Baye, primul președinte el Curții Supreme din Senegal, era elocventă : „Dreptul în derută". Invitarea unui reprezentant al celei de a treia lumi (lumea fostelor țări coloniale și a și a așa-numitelor țări subdezvoltate) spre a rosti conferința inaugurală este prin ea însăși un simptom tipic al spiritului întîlnirilor internaționale de la Geneva : toleranță programatică, pluralism non-discriminatoriu al opiniilor, expresia liberă a celor mai diferite puncte de vedere. Este adevărat că juristul senegalez aparține prin convingerile

Scanned with OKEN Scanner

sale mai curînd tendinţei moderate şi pro-occidentale din lumea ţărilor în curs de dezvoltare, iar mişcările revoluţionare nu păreau să se bucure de simpatia sa specială. Fenomenul pe care conferinţa sa îl supunea analizei era cel al crizei dreptului modern în faţa rapidelor transformări din structura vieţii sociale. Întrebarea centrală ridicată de Keba M'Baye era dacă reglementările juridice mai pot juca rolul lor orientativ, în condiţiile unor asemenea puternice metamorfoze şi dislocări. Anacronismul oricărui pur „juridism" şi necesitatea unei continue resincronizări a dreptului cu exigenţele dinamice ale corpului social erau concluziile valabile ale analizei sale.

PAUL RICOEUR SAU DILEMA LIBERTATE ANARHICĂ — LIBERTATE RAŢIONALĂ

Adevărata intrare în miezul discuţiei s-a produs la Geneva odată cu conferinţa lui Paul Ricoeur, avînd ca temă : *Filozoful şi omul politic în faţa problemei libertăţii.* Structura expunerii lui Ricoeur părea să reflecte însăşi evoluţia gîndirii sale şi devenea astfel o expresie reprezentativă a devenirii pe care o cunoscuse în ultimii ani filozofia universitară franceză. Critica lui Ricoeur viza tradiţionala concepţie asupra libertăţii, concentrată asupra posibilităţii strict subiective de a spune *da* sau *nu* împrejurărilor obiective şi denunţa caracterul abstract şi speculativ al unui asemenea punct de vedere. Paul Ricoeur a debutat cu o carte despre „Gabriel Marcel şi Karl Jaspers" şi s-a afirmat definitiv în cadrul vieţii filozofice franceze ca autor al unei teorii ori-

Scanned with OKEN Scanner

ginale asupra *voinţei*. Modul de articulare al problemelor, în cadrul conferinţei sale de la Geneva, trăda însă faptul că Ricoeur descoperise definitiv limitele acelei concepţii care situa cheia libertăţii în spaţiul purei interiorităţi şi al voinţei strict individuale (ceea ce echivala cu depăşirea deopotrivă a punctului de vedere kantian şi a celui existenţialist).

Fără posibilitatea unei prize efective asupra împrejurărilor reale şi fără capacitatea de a le modifica şi transforma în conformitate cu aspiraţiile subiectului uman, orice concepţie asupra libertăţii rămîne abstractă şi sterilă. Recunoscînd meritele considerabile ale concepţiei tradiţionale, pur subiective, asupra libertăţii, elaborată de Descartes şi Kant, gîndirea lui Ricoeur îşi îndrepta însă acum întreaga atenţie către Rousseau şi Hegel. Actul de voinţă individual nu are o greutate specifică prea mare dacă nu se acordă cu voinţa celorlalţi membri ai colectivităţii. Hegel, mai ales cel din „Filozofia Dreptului", îi revelase lui Ricoeur calea mediaţiunilor necesare între voinţa individuală şi cea colectivă şi rolul decisiv al statului ca încarnare a sintezei între voinţa singulară şi cea universală. Libertatea unui individ, pentru a deveni efectivă, presupune consensul cu actele de voinţă ale celorlalţi indivizi şi statul este predestinat a fi locul geometric al unui asemenea consens : problema raportului între individ şi stat devenea pentru Paul Ricoeur piatra de încercare a întregii sale filozofii politice.

Smulgerea problemei libertăţii din sfera actelor de opţiune strict individuală şi din zona purei nedeterminări, odată cu recuperarea dimensiunii *politicului*, ca obiect de reflecţie filozofică, erau meritele incontestabile ale expunerii lui Paul Ricoeur. Deşi unica soluţie împotriva libertăţii anarhice i se părea crearea unei puteri de stat capabile să unifice armonios aspiraţiile individului şi cele ale colectivităţii, filozoful francez nu se arăta mai puţin sensibil la riscurile unei utilizări

Scanned with OKEN Scanner

arbitrare a puterii de către stat. Delicata problemă a echilibrului între elanurile libertare ale individului și posibilitatea arbitrariului exercitat de către puterea constituită stătea în centrul considerațiilor finale ale lui Ricoeur. Este însă limpede că dezaprobarea sa se îndrepta către ceea ce el numea *la liberté sauvage (libertatea sălbatecă,* încarnată desigur și de actele de contestare globală a societății occidentale actuale de către tineretul universitar), iar pledoaria sa era pentru *la liberté sensée,* întruchipată de instituțiile adecvate, create în interiorul societății existente.

Teza hegeliană că adevărata libertate presupune „intrarea în particularitate", deci confruntarea perpetuă a aspirațiilor subiectului individual cu totalitatea împrejurărilor obiective, teză completată de profunda maximă a lui Goethe: „stăpînul se revelă în limitare", era folosită de Paul Ricoeur pentru a identifica libertatea veritabilă cu „intrarea în instituție" *(l'entrée en institution).* Insistența pe care profesorul francez o punea în a susține obligativitatea instituționalizării tuturor revendicărilor și aspirațiilor individuale, și a reglementării lor în cadrul deciziilor puterii de stat trăda faptul că aprehensiunea sa fundamentală era libertatea anarhică.

Discuția extrem de animată care a urmat conferinței lui Ricoeur a avut în centrul ei tocmai posibilitatea reală a convergenței între aspirațiile indivizilor și instituțiile existente, mai ales pe fondul seismelor care zguduiseră în ultimii ani societatea occidentală. Jeanne Hersch, profesoară de filozofie la Universitatea din Geneva, cunoscută elevă a lui Karl Jaspers, reproșa expunerii lui Ricoeur caracterul ei „abstract". Reproșul era valabil, însă în cu totul alt sens decît cel pe care i-l dădea Jeanne Hersch. Formula lui Paul Ricoeur că este necesară des-absolutizarea simultană a statului și a individului, în căutarea echilibrului între cele două forțe aflate în perpetuă tensiune, oricît de seducătoare, rămînea

Scanned with OKEN Scanner

ancorată într-un plan de prea mare generalitate. Ricoeur făcuse pasul de la Descartes și Kant la Hegel, nu însă și cel de la Hegel la Marx. Radomir Lukic, decanul facultății de drept a Universității din Belgrad, a invocat principiul democrației directe în raporturile dintre stat și individ. Mi-am îngăduit cu prilejul intervenției în cadrul discuției să amintesc faptul că mișcarea contestatară actuală nu va accepta „reformismul liberal" preconizat de Paul Ricoeur și nici posibilitatea de a armoniza revendicările ei cu interesele societății existente, în cadrul instituțiilor date. Exprimînd acordul deplin cu concepția unei *liberté sensée*, am supus în același timp atenției profesorului francez ideea de „contestație permanentă", formulată de Jean-Paul Sartre în conferința sa de la Sorbona, rostită cu prilejul evenimentelor din mai—iunie 1968. Sartre denunța atunci orice „instituționalizare" a revendicărilor contestatare, în cadrul societății existente, ca pe un fenomen de *embourgeoisement*. Era evident că punctul de vedere al lui Sartre se situa la antipodul celui al lui Paul Ricoeur. Filozofia politică a lui Ricoeur, cuprinsă în formula „reformismului liberal", se exprima practic în necesitatea compromisurilor între revendicările contestatarilor și interesele instituțiilor constituite. Mi se părea însă evident că sensul actualelor mișcări protestatare ale tineretului occidental era transgresarea totală a „societății de consum" clădită pe un fundament capitalist ; reforma universitară sau cea a întreprinderilor apar strîns conjugate cu transformarea structurală a însești fundamentelor societății. Există așadar un punct inevitabil de non-coincidență între sensul mișcării revendicative și spiritul instituțiilor existente, acolo unde compromisul nu mai e posibil și unde apare imperativul revoluționar. Paul Ricoeur a arătat în răspunsul său că problema revoluției în condițiile actualei societăți industriale occi-

Scanned with OKEN Scanner

dentale nu a format pînă acum obiectul meditațiilor sale serioase. Filozoful francez s-a împotrivit însă ideii de „ruptură totală" și a apărat ideea transformării instituțiilor actuale în instituții suple („légères"), susceptibile de a cuprinde în ele însele mecanismul propriei lor transformări.

Încercarea de a preconiza un *tertium datur* între proiectul revoluționar utopic (cu care se identifică uneori acel *stîngism* dezavuat de Ricoeur) și realismul, inevitabil pragmatic, al politicii de exclusive compromisuri m-a condus către ridicarea unei probleme filozofice de un interes mai general : cea a relației între raporturile cauzale obiective și actele teleologice ale subiectului uman. Actul de libertate, implicînd transgresarea unei situații negative existente, trebuie să se sprijine pe posibilitățile reale, aflate în imanența realității obiective, deoarece altminteri e amenințat de caducitate. Eficiența lui e condiționată de utilizarea determinismului obiectiv în favoarea scopului urmărit. Discuția veritabilă s-a purtat cu prilejul unei mese rotunde organizate pe tema „Libertatea și libertățile", prezidată de Jean Starobinski. Unul dintre participanți, reverendul catolic Georges Cottier, susținea ideea că libertatea nu-și poate găsi adevăratul ei fundament decît într-o transcendență de ordin pur spiritual. Sprijinindu-mă pe o teză a lui Nicolai Hartmann, am încercat însă să arăt că actul de „transcendere" a unei situații existente trebuie să se întemeieze pe studiul posibilităților reale și pe valorificarea unor tendințe latente din imanența realității : teleologie și cauzalitate, departe de a se opune într-un antagonism polar, sînt realități complimentare. Realitatea nu trebuie văzută doar ca un imperiu al necesității oarbe, ci ca un depozit de posibilități și latențe, a căror valorificare și de-blocare este condiția realizării scopurilor și aspirațiilor subiectului uman.

Scanned with OKEN Scanner

Poziția lui Paul Ricoeur față de critica radicală, exercitată de către tineretul contestatar împotriva societății occidentale actuale, era totuși una comprehensivă. Denunțînd în termeni severi actele de violență ca pe niște manifestări de tip „fascizant", Ricoeur recunoștea în același timp valoarea demersurilor critice ale contestatarilor și cerea să se lase cîmp liber comitetelor lor de acțiune, ca o condiție a ameliorării instituțiilor existente. Cu totul alta va fi poziția exprimată în conferința sa de Raymond Aron. Atitudinea unui sociolog specializat de mai bine de două decenii în critica punctului de vedere „hegeliano-marxist", profetizînd era „sfîrșitului ideologiilor", față de o mișcare socială fundată tocmai pe o critică ideologică radicală a „societății de consum", era așteptată cu un viu interes. Formulele de efect și raționamentele abile abundau în expunerea profesorului de la *Collège de France*. Teza sa centrală era necesitatea „recuperării" criticii contestatarilor de către actuala societate occidentală, definită de Raymond Aron ca „democratico-liberală". Aron avea astfel aerul de a recunoaște o relativă legitimitate criticii lor, dar nimănui nu-i putea scăpa că scopul său principal era de a apăra intangibilitatea structurilor de bază ale actualei societăți occidentale. „Elle est la moins mauvaise possible" — era premisa tuturor raționamentelor sale. Îndemînarea sa consta în a accepta valoarea parțială a criticii împotriva organizării întreprinderilor sau a universității și necesitatea unor reforme în acest sens, preconizînd însă o luptă fermă împotriva aspirațiilor de a submina însești bazele actualei organizări sociale. Cu aerul de a se distanța de conservatorismul filistin al celor care tratează cu dispreț acțiunile tineretului,

Scanned with OKEN Scanner

Aron vorbea de seriozitatea mişcării contestatarilor, nu însă fără a pierde ocazia unei ironii transparente la adresa ei: „Luptînd împotriva lor îi iau în serios, nu însă în tragic".

Atitudinea lui Raymond Aron se vrea cea a sociologului realist şi lucid, ostil în principiu „sintezelor globale" ale filozofiei istoriei. Implicaţiile practice ale unei asemenea poziţii teoretice sînt evidente. Sociologul francez a dezvoltat mereu în lucrările sale ideea că societăţile moderne trebuie privite înainte de toate sub specia caracterului lor industrial şi a efectelor revoluţiei tehnico-ştiinţifice asupra structurii lor, dincolo de opoziţia tradiţională: capitalism-socialism. În reprezentarea sa, instituţiile acestor societăţi industriale se dezvoltă sub semnul nu al antagonismelor de clasă tradiţionale, ci sub cel al unei „dialectici a modernităţii". Raţionalizarea progresivă este un imperativ ineluctabil al societăţii industriale moderne. „Tipurile ideale" de societate, în sensul clasic (şi marxist) al cuvîntului nu ar mai fi valabile, segregaţia între economia bazată pe proprietatea privată şi cea planificată şi-ar fi pierdut din rigiditate. Societăţile industriale de tip occidental ar fi în consecinţă susceptibile doar de ameliorări parţiale, efectuate de inginerii sociali şi nu de oamenii politici cu vederi radicale. „Conservatorismul luminat" afirmat de Raymond Aron (editorialist şi al cunoscutului ziar conservator „Le Figaro") culmina recent în teoria semnificativă a „sfîrşitului ideologiilor" şi în pledoaria pentru strictul empirism şi pragmatism al sociologiei moderne, cînd erupţia vertiginoasă a mişcării contestatare în majoritatea ţărilor occidentale şi audienţa crescîndă a teoriilor lui Herbert Marcuse au pus subit în lumină o criză de structură a „societăţilor de consum" de tip capitalist şi au zdruncinat întreg eşafodajul ideologic construit de Raymond Aron. Mitul „des-ideologizării" societăţii contemporane se prăbuşise.

La Geneva, Raymond Aron se găsea aşadar inevitabil într-o poziţie defensivă. Teza sa că societatea occidentală

Scanned with OKEN Scanner

actuală trebuie să „recupereze" critica mișcării contestatare, asimilînd și integrînd în structurile existente revendicările valabile, după cum vechea societate liberală „asimilase" critica mișcării socialiste, avea să-și dezvăluie rapid limitele. Senatorul comunist italian Umberto Terracini îi va aminti lui Aron, în cadrul discuției, că nici una din revendicările socialiste nu a fost acceptată de bună voie de vechea societate burghezo-liberală și că rolul decisiv l-au jucat presiunile mișcărilor „de jos". Aron a acceptat cu dezinvoltură justețea observației. Cînd însă Jean Starobinski a evocat, în cadrul aceleiași dezbateri, poziția extrem de critică a unora dintre prietenii săi americani, universitari din grupul „New Left" (Noua Stîngă), față de crescînda dominație a „complexului militaro-industrial" în viața socială americană, protestînd astfel împotriva instaurării unei dominații de tip oligarhic, Raymond Aron și-a exprimat cu franchețe *credo*-ul politic : „Nu cunosc o democrație care să nu fi fost oligarhică".

Distincția marxistă între libertățile formale și libertățile reale este considerată legitimă de Aron și el însuși apreciază că ceea ce va numi *la liberté-permission* nu are valoare decît dacă se traduce în *la liberté-capacité :* libertățile afirmate în principiu trebuie să-și găsească posibilitățile de realizare efectivă. Autorul *Opiumului intelectualilor* este în consecință gata să accepte ideea că organizarea întreprinderilor și structura universității din actuala societate occidentală cuprind încă un exces de „autoritarism" și că ele ar trebui supuse unui proces de mlădiere și adaptare. După acest pas în întîmpinarea revendicărilor contestatare, Raymond Aron redevine repede el însuși și denunță vehement teza radicală a „participării producătorilor asociați la conducerea economiei" ca pe o „utopie". Sociologul francez nu va ezita să invoce analogia lui Auguste Comte între organizarea de tip militar și organizarea industrială a întreprinderilor moderne, cu scopul de a ilustra vanitatea revendicărilor contestatare de democrati-

Scanned with OKEN Scanner

zare radicală a conducerii economiei. Respectul principiului de autoritate şi caracterul non-eligibil al „şefului de întreprindere" i se par corolare inevitabile ale sociabilităţii industriale.

Conservatorismul social al poziţiei lui Raymond Aron se exprimă şi mai neted în ofensiva sa împotriva conceptelor de „manipulare", „alienare" sau „represiune". Săgeţile sînt îndreptate de astă dată direct împotriva teoriilor lui Herbert Marcuse. Pentru Aron integrarea individului într-un mecanism care îl absoarbe şi îl depăşeşte este o fatalitate a societăţii industriale moderne. Refuzul său de a accepta distincţia esenţială între o activitate productivă bazată pe principiul profitului, randamentului sau eficacităţii, de tip capitalist, şi o activitate productivă în care masa producătorilor este angajată după principiul participării integrale la beneficiile muncii şi la distribuţia bunurilor, va apare clar şi în cadrul dezbaterii pe marginea conferinţei sale. Refuzul era pe deplin comprehensibil, deoarece acceptarea unei asemenea distincţii hotărîtoare echivala cu ruinarea conceptului de „societate industrială" (ca realitate autonomă) şi cu legitimarea criticii lui Marcuse împotriva fenomenelor de manipulare şi raţionalitate represivă din societatea contemporană. Apologia făcută de Raymond Aron societăţii occidentale actuale a întîmpinat riposta categorică a pastorului Marc Faessler, directorul centrului de studii protestante din Geneva, care i-a reproşat glacialitatea şi o vădită incomprehensiune faţă de raţiunile profunde ale mişcării tineretului, faţă de sentimentul real de *malaise* al tineretului în cadrele „civilizaţiei de consum". Cu prilejul aceleiaşi discuţii, am încercat să arăt că utilizarea conceptului de „manipulare" nu este o fantezie sau un privilegiu al lui Herbert Marcuse ; conceptul critic de *manipulare* este utilizat într-adevăr nu numai de gînditori ca Lukács sau Marcuse, şi chiar nu numai de exponenţii şcolii sociologice de la Frankfurt, Adorno sau Horkheimer, ci şi

Scanned with OKEN Scanner

de reprezentanți iluștri ai sociologiei americane moderne ca Wright-Mills sau David Riesman. Frontul adversarilor teoretici ai poziției apărate de Aron era așadar mult mai larg și mai redutabil decît îl prezentase el însuși. Mi-am îngăduit în același timp să formulez întrebarea dacă spiritul „liberal" în numele căruia își desfășura Raymond Aron pledoaria era dispus să împingă toleranța pînă la a accepta contestarea a însuși „capitalismului corporativ", ca bază a actualei organizări sociale occidentale. Raymond Aron a răspuns doar primei întrebări, arătînd că numai timpul limitat, inerent unei conferințe, l-a împiedicat să ia în discuție diversele teorii moderne asupra manipulării și alienării ; era însă gata să admită că teoria lui Riesman asupra „etero-condiționării" nu e lipsită de analogii cu critica marxistă a manipulării.

Recitalul oferit de Raymond Aron la Geneva — adevărat festival de vervă și butade polemice — s-a încheiat fără concluzii tranșante („Raymond Aron attaque et asquive. Son combat n'est pas terminé" — își intitula a doua zi *Tribune de Genève* articolul consacrat dezbaterilor) și întreaga atenție a participanților se îndrepta către conferința pe care urma să o rostească în aceeași seară Herbert Marcuse.

HERBERT MARCUSE SAU „LIBERTATEA ȘI IMPERATIVELE ISTORIEI"

Atracția pe care o exercită și simpatia de care este înconjurată personalitatea lui Herbert Marcuse se explică desigur înainte de toate prin faptul că în mijlocul conformismului generalizat din „societatea industrială dezvoltată" (modelul analizelor sale fiind actuala societate americană), el se afirmă ca unul din cei mai persuasivi teoreticieni ai

Scanned with OKEN Scanner

subversiunii, negării și „transcenderii" ordinei stabilite. Mecanismul dialectic al gîndirii lui Marcuse se exercită întîi în desfășurarea tuturor argumentelor posibile spre a ilustra modul în care „societatea industrială dezvoltată", de tip capitalist, tinde prin expansiunea confortului și satisfacerea crescîndă a nevoilor de consum, la resorbția și neutralizarea mișcărilor opoziționale înlăuntrul ei, reușind, grație eficacității, să creeze o stare de aparentă stabilitate și „înșelătoare armonie". Apoi însă întreaga energie teoretică a gînditorului Marcuse se îndreaptă către denunțarea vaticinantă a caracterului „irațional" al acestei ordini sociale cu aparențe atît de raționale, către invocarea caracterului „represiv" al confortului și abundenței ei. Atenția sa se dirijează, în sfîrșit, către identificarea „noilor forme de opoziție" din interiorul societății capitaliste dezvoltate și speranțele sale de subminare a ordinei stabilite sînt încarnate mai ales de păturile și grupurile sociale non-integrate în *establishment*: tineretul universitar contestatar, minoritățile oprimate și sub-proletariatul din marile metropole, mișcarea revoluționară din țările celei de *a treia lumi* etc.

Faptul că teoreticienii marxiști au început să studieze particularitățile inedite ale societății capitalismului contemporan în raport cu trăsăturile capitalismului din secolul trecut sau de la începutul secolului nostru, smulgînd prin inițiativele lor de gîndire cercetarea din „somnul dogmatic", reprezintă unul din fenomenele cele mai interesante ale vieții ideologice contemporane. Georg Lukács a schițat astfel în recentele sale „Convorbiri" cu trei filozofi și sociologi germani (apărute în editura *Rowohlt* din Hamburg) cîteva idei extrem de fecunde. Pentru Lukács particularitatea decisivă a capitalismului contemporan o formează extinderea sferei de acțiune a marelui capital din zona industriei mijloacelor de producție în cea a întregii producții de consum. Mijloacele marii industrii capitaliste au acaparat chiar și producția celor mai infime bunuri

Scanned with OKEN Scanner

de consum și un vast sistem de manipulare a existenței a cuprins întreaga viață socială și politică. Concluzia lui Lukács este că exploatarea prin plus-valoarea absolută s-a deplasat în direcția exploatării prin plus-valoarea relativă, ceea ce ar echivala cu ideea că o accentuare a exploatării ar fi posibilă odată cu creșterea nivelului de existență al muncitorului. Problema înstrăinării s-ar pune astăzi în termeni noi, față de clasica analiză a lui Marx din *Manuscrisele economico-filozofice*. Studiile lui Herbert Marcuse nu se află departe, în punctele lor de pornire ca și în unele din analizele lor, de ideile formulate mai sus (este însă clar că cei doi gînditori și-au elaborat tezele într-o deplină independență unul față de celălalt).

Situația paradoxală pe care o analizează Marcuse în ultimele sale cărți este cea a unei societăți industriale dezvoltate, în care legile profitului și ale luptei pentru existență își instaurează hegemonia lor pe fondul unei expansiuni aproape frenetice a producției bunurilor de consum și a unei ameliorări crescînde a standardului de viață. Analizele sale elocvente pun în valoare modul în care societățile occidentale actuale tind către o condiționare și o predeterminare aproape integrale a nevoilor și satisfacțiilor indivizilor producători. Ideea centrală a lui Marcuse este însă că o asemenea productivitate ascendentă are un caracter *represiv*, atîta timp cît legea ei fundamentală o formează nu satisfacerea nevoilor *reale* ale indivizilor, ci crearea și stimularea unor nevoi adeseori *artificiale*, dictate de jocul intereselor dominante. Marcuse acordă o atenție primordială rolului covîrșitor pe care îl joacă *tehnologia modernă* în procesul de condiționare și pre-determinare a existenței indivizilor. Standardizarea necesităților, dorințelor și aspirațiilor se efectuează tocmai grație dezvoltării tehnologiei și posibilităților extraordinare de manipulare a indivizilor prin intermediul faimoaselor *mass-media*. Dialectica gîndirii lui Marcuse se concentrează asupra ciclului de repro-

Scanned with OKEN Scanner

ducere al unei societăți în care progresele în ordinea confortului și abundenței sînt condiționate de subordonarea hipnotică față de legile producției de mărfuri și ale luptei pentru existență. Originalitatea analizelor sale este legată de teza că frenezia și hipnoza „consumului", stimulate prin toate mijloacele de interesele capitalismului corporativ, tind să neutralizeze spiritul de contradicție și opoziție al indivizilor, asigurînd o tot mai completă integrare a lor în mecanismul social dominant.

Conferința rostită de Herbert Marcuse la Geneva, avînd ca temă *Libertatea și imperativele istoriei,* urmărea identificarea căilor revoluționare de substituire a unui asemenea „logos al dominației" printr-un logos al libertății și autodeterminării. Paradoxala situație a individului producător într-o societate care îi asigură o relativă ameliorare a vieții materiale, sub condiția acceptării unei administrări și manipulări integrale a existenței sale, este exprimată de Marcuse prin intermediul unor formule revelatoare : „servitute voluntară", „satisfacții represive", „euforie în nefericire", „raționalitate irațională" etc.

Analizele lui Marcuse sînt frapante mai ales atunci cînd descriu acțiunea subtilă de corupție exercitată de „societatea de consum" asupra naturii umane, procesele de pre-formare și modelare a întregului sistem de dorințe, reacții afective și pulsiuni vitale. „Economia numită de consum și politica sistemului capitalist-corporativ au plăsmuit o a doua natură a oamenilor, care îi leagă în mod libidinos și agresiv de forma marfă" *(Eseu asupra eliberării,* trad. germană, 1969, p. 26).

Cu prilejul conferinței rostite la Geneva, Marcuse a folosit cîteva formule expresive pentru a sugera aptitudinea unei asemenea organizări sociale de a manipula deopotrivă viața publică și privată a indivizilor, de a le anticipa și domina dorințele și de a le pre-determina satisfacțiile. Autorul *Omu-*

Scanned with OKEN Scanner

lui unidimensional vorbea despre însușirea „societății de consum" de a genera și cultiva „satisfacții agresive și totuși agreabile, organizate și totuși spontane, uniforme și totuși individuale".

Cum poate fi rupt cercul de vrajă al unei organizări sociale în care binefacerile vieții administrate ascund represiunea și tind prin însăși natura lor să narcotizeze și să neutralizeze spiritul de opoziție și de contradicție ? Herbert Marcuse nu va ezita să denunțe primejdia formării unei „majorități conservatoare", imunizate față de perspectiva oricăror schimbări sociale radicale, acolo unde mecanismul economiei de consum tinde către resorbția și integrarea forțelor potențial subversive. Una din ideile originale expuse de el la Geneva era că formula lui Marx „fiecăruia după nevoile sale" nu trebuie identificată pur și simplu cu ideea *abundenței :* experiența societății capitaliste dezvoltate ar fi demonstrat că „libertatea nu depinde de abundență" (cît timp la baza organizării sociale se află „perpetuarea muncii înstrăinate"), iar insațiabilitatea naturii umane poate fi transformată într-un arsenal al dominației.

Tezele lui Marcuse formează astăzi aproape pretutindeni obiectul unor controverse aprige. Căile preconizate pentru a sfărîma acel *„continuum al dominației represive"*, care ar caracteriza societatea industrială dezvoltată a capitalismului corporativ, trezesc discuții ideologice de o rară vehemență. Rolul primordial pe care îl acordă Marcuse în analizele sale resurselor societății evoluate de a crea o stare de integrare și coeziune socială îl determină să-și îndrepte întreaga atenție către păturile și grupurile sociale non-integrate : tineretul universitar contestatar, sub-proletariatul și populația *ghetto*-urilor din marile metropole (de tipul minorității negre din Statele Unite), cadrele intelectualității tehnice sau științifice cu o conștiință emancipată, popoarele revoluționare ale celei de a treia lumi etc. Desfășurînd tabloul unei societăți

Scanned with OKEN Scanner

în care viaţa indivizilor este aproape integral manipulată şi reificată (condiţia umană fiind redusă la cea a unui *lucru* iar starea de autonomie fiind înlocuită prin una de mascată eteronomie), Marcuse consideră că înfăptuirea auto-determinării şi instaurarea regnului libertăţii nu ar fi posibile pe calea reformelor sau chiar a revoluţiilor de tip „tradiţional", ci numai printr-un act de *ruptură totală* şi printr-o efectivă „răsturnare a tuturor valorilor".

Grupurile sociale non-integrate, de tipul studenţimii contestatare, constituie în reprezentarea sa unul din fermenţii şi catalizatorii procesului de transgresare totală a valorilor „societăţii de consum". Fără îndoială, Marcuse se demonstrează perfect conştient că nici o transformare socială radicală a actualei societăţi capitaliste nu este posibilă fără acţiunea decisivă a proletariatului şi admite explicit valabilitatea tezelor clasice ale lui Marx. Logica raţionamentelor sale, construind imaginea unei societăţi în care viaţa indivizilor ar fi supusă unui proces generalizat de administrare şi manipulare (modelul analizelor sale este mereu societatea americană actuală), îl determină însă să facă în primul rînd elogiul formelor *non-ortodoxe* de contestare a universului social existent. Rebeliunea tineretului, nu numai cea politică, dar şi cea morală sau chiar instinctuală (inclusiv fenomenele de *defulare* caracteristice grupurilor *pop* sau *hippie)* îi apar drept complementul firesc al unei situaţii sociale de manipulare şi represiune generalizată.

Cu prilejul conferinţei sale de la Geneva, Marcuse a arătat el însuşi că ar fi o eroare să se identifice asemenea fenomene de „contestare" a universului social existent cu autenticele procese revoluţionare. Actul de „contestare" îi apare doar ca un simptom generator de speranţe (dar şi ca un semn de slăbiciune !), deoarece, după propria sa expresie : „o clasă revoluţionară nu contestă, ci se bate pentru a cuceri puterea".

Scanned with OKEN Scanner

Cînd Pierre Abraham, directorul revistei *Europe*, s-a ridicat în cadrul dezbaterilor pe marginea conferinței lui Marcuse împotriva teoriei cu privire la deplasarea potențialului de luptă anti-capitalistă către „grupurile minoritare active", Herbert Marcuse și-a apărat punctul de vedere cu privire la funcția catalizatoare a acțiunii acestor grupuri invocînd rolul lor în evenimentele din mai—iunie 1968 și amintind influența lor asupra acțiunilor clasei muncitoare franceze de ocupare a fabricilor (formă de luptă pînă atunci „confortabil uitată"). După șocul suferit în mai—iunie 1968 „capitalismul nu mai e același" — suna răspunsul lui Marcuse (după cum acțiunile inițiate de tineretul universitar american, larg sprijinite de celelalte pături sociale, împotriva războiului din Vietnam, ar fi produs o rană adîncă întregului organism politic din Statele Unite).

Nici obiecțiile cardinalului Daniélou, formulate în cadrul aceleiași dezbateri pe un ton în care se ghicea o stare de enervare aproape paroxistică, împotriva tezelor lui Marcuse despre necesitatea rupturii totale și a „răsturnării tuturor valorilor", denunțate de cardinalul francez drept instigare către o stare de „odioasă regresiune", nu au rămas fără un răspuns elocvent din partea profesorului american. Herbert Marcuse a explicat cu calm în răspunsul său că o „revoluție nu începe niciodată în vid" și că noua organizare socială se va construi pe fundamentul realizărilor celei precedente ; problema nu este de a contesta avantajele, satisfacțiile și privilegiile create de sistemul capitalist, ci de a submina „bazele sale represive și opresive" : noua organizare socială este „nu o creațiune *cu totul* nouă, ci *esențialmente* nouă".

O analiză critică veritabilă a tezelor lui Herbert Marcuse nu putea veni din partea cardinalului Daniélou și nici din partea unui partizan al tezelor lui Raymond Aron de tipul sociologului francez Julien Freund. Este incontestabil că în suita conferințelor de la Geneva poziția exprimată de Herbert

Scanned with OKEN Scanner

Marcuse a fost cea mai evoluată și cea mai fecundă. Nu este însă mai puțin adevărat că în interiorul literaturii filozofice marxiste, tezele lui Marcuse sînt astăzi supuse unei analize critice susținute și devin obiectul unor controverse pasionate. „Răspunsuri către Herbert Marcuse" (volum apărut recent în editura vest-germană Suhrkamp, sub îngrijirea lui Jurgen Habermas), „Utopie și anarhism" de Hans Heinz Holz (lucrarea purtînd subtitlul semnificativ: „Zur Kritik der kritischen Theorie Herbert Marcuses"), „Fetisch Revolution" de Hans G. Helms (aspru rechizitoriu al unui tînăr filozof marxist împotriva noii stîngi vest-germane și a tezelor lui Marcuse din *Omul unidimensional*), „Perspectivele umanismului revoluționar" de Leo Kofler (carte care cuprinde un interesant capitol *Lukács și Marcuse*) — sînt numai cîteva din scrierile dedicate operei lui Marcuse, apărute în Germania Federală. Este manipularea în societatea capitalistă dezvoltată un fenomen atît de generalizat și de omniprezent încît forțele de subversiune nu ar mai apărea dinăuntru (*von innen*) prin „eliberarea posibilităților ei inerente", ci în primul rînd din afară (*von aussen*), prin acțiunea catalizatoare a ceea ce Marcuse numește grupurile sociale „non-integrate"? Pot fi considerate grupurile de *paria* și de *outsider*-i sociali, de care erau legate speranțele lui Marcuse în cartea sa *Omul unidimensional*, fermenții și catalizatorii reali ai unui proces revoluționar? Este analiza structurii economice a societății capitaliste contemporane efectuată de Marcuse suficient de concretă și de adîncă spre a justifica ideile sale cu privire la strategia și tactica revoluției? Observațiile critice ascuțite formulate în această direcție de-a lungul ultimilor ani au exercitat fără îndoială o influență sensibilă asupra gîndirii lui Marcuse însuși și asupra procesului ei de evoluție (proces departe de a fi încheiat). Georg Lukács arăta recent, cu prilejul unei convorbiri, că teoriile lui Marcuse i se par a cuprinde *un exces de nerăbdare*: Lukács sublinia că orice analiză a

Scanned with OKEN Scanner

perspectivelor revoluției în lumea capitalistă trebuie să se bizuie pe analiza riguroasă a raporturilor de forțe reale și să țină seama de existența unei „dialectici a nerăbdării și a răbdării". Lukács își exprima simultan o mare admirație pentru valoarea morală exemplară a actelor unui Che Guevara (figură glorificată și de Marcuse), dar și rezervele sale categorice față de strategia lui politică. Convorbirea pe care i-am solicitat-o lui Herbert Marcuse la Geneva mi-a îngăduit să observ că profesorul american este departe de a rămîne impenetrabil la argumentele criticilor săi marxiști.

Audiența de care s-a bucurat conferința lui Marcuse la Geneva și efervescența ideologică declanșată pretutindeni în occident de dezbaterile marxiste asupra problemelor lumii contemporane demonstrează resurecția puternică a interesului pentru categoriile gîndirii marxiste și vitalitatea unei metode de analiză cultivată astăzi cu o intensitate mai mare ca oricînd.

Scanned with OKEN Scanner

2. ÎNCOTRO MERGE CIVILIZAȚIA ? (Geneva 1971)

Fără a putea egala tensiunea ideologică neobișnuită a dezbaterilor de acum doi ani, cînd la tribuna lor s-au succedat oratori cu poziții atît de expresiv antinomice ca Raymond Aron și Herbert Marcuse, ultima ediție a tradiționalelor *Rencontres Internationales de Genève* (1971) nu a desmințit în fond interesul unei asemenea originale confruntări de idei. Participarea la *Întîlnirile* de la Geneva îngăduie poate mai mult ca orice altă împrejurare să se măsoare temperatura ideologică în viața intelectuală internațională. Atracția lor o formează contrapunctul de idei și poziții, pe care organizarea particulară a *Întîlnirilor* îl aduce inevitabil cu sine.

Unui analist marxist lucid, auster și de un radicalism lipsit de menajamente în concluziile sale (profesorul mexican Rodolfo Stavenhagen), îi succede un orator abil, lunecos în soluțiile preconizate, dar categoric în apărarea *statu-quo*-ului social al Occidentului, reprezentant tipic al *establishment*-ului intelectual francez (Alfred Grosser). Unui ilustru fizician, de o probitate exemplară și de o claritate franceză desăvîrșită cînd expune problemele specifice disciplinei sale : descoperirile în cîmpul fizicei atomului și consecințele lor în cîmpul tehnicei, dar de un vag descurajant cînd preconizează drept soluție centrală a gravelor probleme contemporane resurecția spiritului evanghelic (Louis Leprince-Ringuet), îi urmează la tri-

buna *Întîlnirilor* un filozof spaniol exilat din Spania lui Franco, şi el un catolic de stînga, profund legat de cercul dominicanilor francezi, dar extrem de sensibil şi receptiv la mişcările şi revendicările *noii stîngi* occidentale, spirit angajat sub raportul contestaţiei sociale şi neezitînd a face din Che Guevara simbolul moralei viitoare (José Luis Aranguren). Un om de stat realist, exponent reprezentativ al social-democraţiei elveţiene, de o competenţă extrem de solidă în planul pragmatic, gata să combată „excesele" proprietăţii private capitaliste, cu scopul de a imuniza şi mai deplin republica elveţiană faţă de orice atingere cu „morbul comunismului" (Peter Tschudi) este urmat, la cîteva seri distanţă, de un estetician italian, care deplînge hegemonia funcţionalismului pedestru în arhitectură şi revendică, uneori cu accente elegiace, restaurarea „sensului" şi a dimensiunii umaniste în construcţiile oraşelor moderne (Gillo Dorfles). O asemenea alternanţă de figuri şi poziţii diferite, dacă nu chiar contrastante (cum a fost cazul fericit cu cuplul Aron-Marcuse), dublată la o scară mărită de caleidoscopul poziţiilor bine distincte, exprimate în cadrul *meselor rotunde* publice, conferă *Întîlnirilor de la Geneva* interesul şi savoarea lor particulară.

Tema aleasă pentru cea de a XXIII-a ediţie a *Întîlnirilor* era de un interes evident : „*Où va la civilisation ?*" Organizatorii au căutat să acopere prin temele conferinţelor cîteva din marile probleme ale societăţii moderne : rolul statelor mici (P. Tschudi), ponderea Americii latine în destinele lumii contemporane (R. Stavenhagen), nevralgica problemă a educaţiei în condiţiile crizelor acute prin care trece tineretul lumii moderne (Alf. Grosser), dezechilibrul ecologic şi soarta urbanismului (Gillo Dorfles), urmările extraordinarei dezvoltări a ştiinţei şi tehnologiei moderne pentru condiţia individului (Leprince-Ringuet) şi în sfîrşit posibilitatea de a articula o morală a viitorului, pornindu-se de la experienţele sociale recente (J. Luis Aranguren). Desigur organizarea unei asemenea

Scanned with OKEN Scanner

ample confruntări internaţionale, la ale cărei dezbateri publice participă invitaţi din peste 20 de ţări, este adeseori legată de mari greutăţi. Lewis Mumford, de pildă, solicitat iniţial, personalitate ideală spre a trata problema urbanismului şi dezechilibrului ecologic, a declinat invitaţia. Alberto Moravia, după ce acceptase să rostească expunerea cu privire la „morala viitorului", s-a răzgîndit. Gillo Dorfles şi Luis Aranguren le-au luat locul la tribuna *Întîlnirilor*. Dincolo însă de avatarurile inerente unei asemenea întreprinderi complicate, succesul *Întîlnirilor* depinde în mare măsură de structura programului. Nu se poate să nu observăm că organizatorii au manifestat o reticenţă evidentă în a aborda frontal problema experienţei socialismului contemporan. Interesul pentru fiecare eveniment social important din ţările socialiste este cu toate acestea extrem de puternic şi de viu în păturile cele mai largi ale societăţii occidentale. Ideea, fără îndoială fericită, de a consacra o expunere de sinteză problemelor Americii Latine (sau acum doi ani problemelor celei de *a treia lumi*), nu a fost însoţită de ideea, infinit mai legitimă, de a trata sistematic problemele civilizaţiei şi culturii socialiste. Oricît de mari ar fi dificultăţile, obiective şi subiective, ale abordării unei asemenea teme, un răspuns veritabil la întrebarea „Încotro merge civilizaţia ?" implică o discuţie deschisă în jurul marii opţiuni cu care este confruntată lumea secolului nostru : capitalism sau socialism ? Prezenţa activă a invitaţilor din unele ţări socialiste la dezbateri nu putea compensa absenţa abordării directe a temei de mai sus. Tonul relativ academic sau uneori prea paşnic al discuţiilor, criticat dealtfel în mod excesiv şi nedrept de unele ziare geneveze, nu era străin de ezitarea organizatorilor să arunce de-a dreptul în dezbatere adevărata *vexata quaestio* a lumii contemrane.

Sistemul de organizare : fiecare conferinţă este urmată a doua zi de o dezbatere publică, face ca expunerile să devină

Scanned with OKEN Scanner

agenții catalizatori pentru cristalizarea pozițiilor distincte sau polarizarea celor divergente. Interesul particular al *Întîlnirilor de la Geneva* rezidă în a oferi elementele pentru o radiogramă ideologică a lumii contemporane, conferințele rostite stimulînd apariția în cadrul dezbaterilor a clivajelor și incompatibilităților semnificative. Era de pildă suficient ca vocea revoluției sociale și a marxismului să se facă limpede auzită într-o conferință (vai ! doar în cea consacrată problemelor sociale ale Americii latine), pentru ca în cadrul discuției să-și facă apariția în replică poziția opusă : scepticismul principial al liniei de gîndire cultivate de un Raymond Aron față de valabilitatea ideii de revoluție socială în lumea actuală, cu obișnuitele aluzii transparente : „viitorul de care vorbește Stavenhagen *are deja un trecut* (s.n.)" (Pierre Kende, economist francez din școala lui Aron) sau să răsune vocea unui abil orator catolic dornic să convingă auditoriul că soluția revoluționară preconizată de profesorul mexican ar aparține simplei „mitologii" (Monseniorul Van Camp, rectorul universității Saint-Louis din Bruxelles).

Profesorul mexican, figură care aparține familiei de spirite a unor edituri ca *Maspero* sau *Anthropos*, dealtfel autor al unei recente cărți : „Clasele sociale în societățile agrare", publicată de *Anthropos*, lasă impresia a fi apropiat de marxismul althusserian. Raționamentele sale erau scandate într-o succesiune de o logică implacabilă : dezvoltarea socială a țărilor Americii latine s-ar defini printr-un soi de „dezvoltare a sub-dezvoltării" și ar purta pretutindeni sigiliul „colonialismului intern" ; modernizarea agriculturii sau a industriei a afectat sectoare limitate ale vieții sociale, creînd în schimb o imensă masă de *marginali*, condamnați perpetuu la o existență mizeră ; o analiză fină distingea masele de *marginali* care populează orașele Americii latine (majoritatea proveniți din migrațiile țărănești spre orașe) de lumpenproletariatul clasic : *marginalii* actuali sînt „integrați" în so-

Scanned with OKEN Scanner

cietatea existentă, efectuînd travaliile de joasă productivitate, „serviciile" şi meseriile, trăind aglomerați în *bidonville*-uri, la discreția socială a oligarhiilor dominante. Soluțiile paliative : peronismul în Argentina sau getulismul în Brazilia, tentative „populiste" de asimilare a marginalilor, au eşuat, ca şi dictaturile de tip militar, cu tentă naționalistă, dar lăsînd în fond aproape neatinse structurile sociale. Concluzia lui Stavenhagen era fermă. Dintre cele trei principale căi posibile de dezvoltare a societăților latino-americane : perpetuarea căii de „dependență" față de exterior echivalentă cu o continuare a „dezvoltării sub-dezvoltării", instaurarea unei fragile linii de auto-dezvoltare națională pe calea „capitalismului de stat", şi soluția revoluționară, prin crearea socialismului, doar cea din urmă era aptă să abolească definitiv „colonialismul intern" şi să elimine starea de supra-exploatare a imenselor mase marginale.

Luciditatea rece a analizelor profesorului mexican, în care descripția forțelor şi raporturilor sociale era efectuată cu impersonalitatea unui anatomist impasibil, a făcut loc doar la sfîrşit unui accent mai cald şi mai vibrant : cînd a evocat figura lui Che Guevara, ca emblemă a viitorului sud-american. *„Le futur n'est plus ce qu'il était autrefois"* (viitorul nu mai este ceea ce era altădată), formula de admirabilă expresivitate a unui student contestatar, era adoptată ca inscripție programatică şi de sociologul latino-american, devenit recent colaborator al Institutului de Studii Sociale din Geneva.

Cu conferința lui Alfred Grosser : *„Criză a societății şi criză a educației"*, acul barometrului ideologic al ultimelor *Rencontres Internationales de Genève* s-a deplasat vertiginos în direcția opusă. Extrem de mobil în desfăşurarea ideilor sale, vorbind liber, distribuind îndemînatic formulele de efect şi micile paradoxe, cu un surîs programatic pe buze, Alfred Grosser era exact antipodul intransigenței puțin impersonale

Scanned with OKEN Scanner

și riguros teoretice a lui Rodolfo Stavenhagen. Tema sa era totuși una din cele mai încărcate de explozibil și potențial inflamabil. Criza tineretului și a universităților occidentale fusese doar cea care declanșase marile mișcări contestatare, culminînd cu neuitatul mai 1968 din Franța. Deși mult prea superficială în raport cu seriozitatea și gravitatea problemelor pe care era chemată să le trateze, conferința profesorului de la Institutul de Studii politice din Paris, colaborator cunoscut al ziarului *Le Monde*, a apărut extrem de simptomatică pentru starea de spirit actuală a unei categorii de universitari francezi. O vizibilă satisfacție de sine (dacă nu chiar euforie) în fața refluxului violentelor mișcări contestatare ale *noii stîngi*, impregna discursul sociologului și germanistului francez. Ascultîndu-l puteai avea impresia că întregul proces de critică radicală a societății capitaliste occidentale de către tineretul contestatar a fost un frison puternic, dar pasager și superficial, cu efecte strict epidermice. Dacă în urmă cu doi ani Raymond Aron putea exclama la adresa numeroșilor săi adversari tineri : „Je les prends au sérieux, mais pas au tragique", Alfred Grosser, care și-a pus dealtfel frecvent propriul mod de a raționa sub egida liniei ideologice a lui Aron, nu mai părea dispus nici să-i ia în serios. Butadele și replicile agresive ale lui R. Aron trădau în urmă cu doi ani o stare de tensiune ideologică extraordinară (spectrul liniei de gîndire radical-contestatare a lui Herbert Marcuse era omniprezent) ; seninătatea surîzătoare a lui Grosser lăsa impresia că raportul de forțe s-a schimbat cu totul.

Din capul locului conferențiarul și-a mărturisit intenția de a propune o imagine cu mult mai „roză" asupra societății occidentale actuale, decît cea răspîndită în ultimii ani, ca urmare a crizelor de conștiință declanșate de mișcările contestatare. Seismele care au zguduit societățile occidentului nu ar avea cîtuși de puțin cauzele lor în structura profundă a raporturilor de clasă. Multiplicarea punctelor de ruptură, exis-

Scanned with OKEN Scanner

tența unor perpetue schimbări de roluri și de statute, dispariția relativei stabilități tradiționale — toate datorită neîntreruptului progres tehnic, ar explica sentimentele de nesiguranță și dificultățile de adaptare ale tineretului. Conflictele de generații ar fi deopotrivă efectul unei asemenea mobilități neîncetate a vieții sociale. Studențimea s-ar caracteriza printr-o situație de „marginalitate socială" : faptul că în prelungita perioadă a studiilor studenții ar fi „adorați și excluși (prin definiție) de la responsabilitatea socială" ar explica facilitatea revoltei lor. Teza semnificativă a lui Grosser era că vina pentru fenomenele de criză, perpetuate printre tinerii occidenali (de la abulia socială manifestată prin „retragerea în natură" sau autoexilarea din „societatea de consum" pînă la cultul drogurilor), ar purta-o chiar auto-mistificarea revoluționară : voința de a schimba totul și neputința de a schimba nimic ar avea drept inevitabil corolar *disperarea*. Revendicarea studenților de a „participa" la organizarea învățămîntului lor era respinsă disprețuitor cu argumentul mandarinului universitar : „Ils ne peuvent juger ce qu'ils ignorent !"

Cu multă abilitate, conferențiarul insinua mereu vanitatea tuturor mișcărilor de contestație socială radicală. Himera „marilor transformări" trebuia definitiv abandonată. Soluțiile propuse de Alfred Grosser : renunțarea la militantismul revoluționar, restaurarea în drepturi a „normelor" sociale, cultivarea insistentă a *voinței*, auto-represiunea dorințelor, anihilarea cultului marcusian al pulsiunilor și Erosului, moderarea orgoliului (eufemism pentru ideea de revendicare radicală) nu depășeau stadiul unui ultra-moderat „reformism psihologic" (cum mi-am promis să-l numesc în cadrul discuției care a urmat conferinței). „Je taperai à gauche", exclama semnificativ la un moment dat conferențiarul, făcînd procesul mentalității rousseauiste a tineretului de stînga. Grosser cerea în spirit paternalist „educarea permanentă", non-abdicarea

Scanned with OKEN Scanner

în fața tineretului, preconizînd resorbția lui pașnică în ordinea societății existente.

Secretarul general al *Întîlnirilor*, filozoful și psihologul Fernand-Lucien Mueller, autor al unei remarcabile cărți recente dedicate iraționalismului filozofic, care îl prezentase publicului pe Alf. Grosser, își mărturisea imediat după conferință uimirea în fața fidelității conferențiarului față de poziția conservatoare a lui Raymond Aron. Era oricum revelator faptul că pînă și Monseniorul Van Camp (cel care se străduise să neutralizeze prin „de-mitizare" ideea de revoluție socială afirmată de R. Stavenhagen), a ținut să-i reproșeze lui Grosser, în cadrul discuției, cecitatea față de dimensiunile tragice ale existenței, în speță față de implicațiile mai profunde ale crizei actuale.

Principala problemă pe care am ridicat-o în cadrul discuției publice pe marginea conferinței lui Grosser era dacă incontestabilul reflux al mișcărilor contestatare din rîndurile tineretului era *identic* sau *sinonim* cu o criză a *stîngii intelectuale* sau chiar cu un eșec iremisibil al ei, cum lăsase să se înțeleagă profesorul și jurnalistul francez, sau dimpotrivă criza societății occidentale și critica ei radicală *de la stînga* intraseră într-o nouă fază, cu aspecte și implicații diferite de cele precedente. A reduce programul *stîngii* la cultul pulsiunilor sau la o frenezie militantă mi se părea o simplificare flagrantă. Adevărul este că faza gesticulației și revendicărilor zgomotoase a făcut loc pe de o parte unui travaliu de *intelectualizare* a mișcărilor contestatare, cu rezultate ilustrate de abundența lucrărilor inspirate de marxism (indiferent de nuanțele lor ortodoxe sau heterodoxe), iar pe de altă parte unei voințe de organizare și de distanțare de spontaneismul frenetic inițial (apariția grupărilor *Spartacus* în universitățile vest-germane, după dispariția S.D.S.-ului). Audiența crescîndă, adeseori de o vigoare neobișnuită, pe care o cunoaște linia

Scanned with OKEN Scanner

de gîndire marxistă în cele mai diverse universităţi occidentale (franceze ca şi americane, italiene ca şi spaniole sau vest-germane) este o realitate peste care nu se poate trece uşor.

Alfred Grosser s-a arătat pe deplin satisfăcut cînd am evocat posibila influenţă a mişcărilor anarhice de la universitatea din Frankfurt asupra morţii premature a lui Th. W. Adorno (s-a spus într-adevăr că ilustrul sociolog şi estetician german a fost foarte afectat de violenţa manifestărilor contestatare în universitatea sa). Adevărul mai adînc era însă că discipolii sau frecventatorii „şcolii de la Frankfurt" s-au arătat hotărîţi să tragă din critica „societăţilor industriale dezvoltate" consecinţe cu mult mai radicale decît profesorii lor Adorno sau Horkheimer ; efervescenţa ideologică creată de o asemenea radicală punere sub semnul întrebării a societăţilor industriale capitaliste continuă cu o intensitate nediminuată (aci dezacordul lui Alf. Grosser s-a manifestat limpede). Urmările „contestaţiei sociale" se dovedesc aşadar mult mai adînci decît era dispus să admită Grosser : voinţa de a transforma universitatea în laboratorul de creaţie al unei *„contra-culturi"* (premisă a unei *contra-societăţi*), opuse culturii academice, apologetice sau decorative, este departe de a fi dispărut. Mi-am îngăduit să amintesc faptul că nu Raymond Aron era directorul de conştiinţă al tineretului, ci că Sartre, Marcuse, Lukács sînt autorii cu adevărat urmaţi de partea lui cea mai activă. Schimbul de replici a pus clar în evidenţă viziunea manicheistă a lui Grosser asupra societăţii actuale (reproşul de manicheism i-a fost adresat de un vorbitor ulterior, sociologul şi jurnalistul polonez Andrzej Ziemilski) : tot ceea ce era *la stînga*, inclusiv experienţa ţărilor socialiste, purta semnul minus. Critica manifestărilor de birocratism social sau de neutralizare a criticii într-o societate socialistă trezea acordul său imediat ; critica manipulării indivizilor în societatea capitalistă contemporană (di-

Scanned with OKEN Scanner

ficultăţile unui sociolog tînăr de a găsi un travaliu într-o echipă de cercetare a unor grave anomalii şi malformaţiuni sociale) îl făcea să se întunece la faţă. Discuţia cu un orator de tipul său arăta însă oricărui participant din ţările socialiste cît de mare era ponderea experienţei acestor ţări şi imensitatea responsabilităţii lor sociale pentru a putea face ca *alternativa socialistă* să devină convingătoare în ochii unui intelectual occidental.

Era de aşteptat ca într-o dezbatere cu tema : „Încotro merge civilizaţia" ? să se facă frecvent auzit protestul liniei de gîndire umaniste împotriva pericolelor tehnocratismului. Gillo Dorfles, profesor de estetică la universitatea din Cagliari (Italia), cerea în finalul conferinţei sale : „Dezechilibrul ecologic şi problema urbanismului", ca preocupările pentru aspectele morfologice şi funcţionale ale ansamblurilor arhitecturale să cedeze pasul unei exigenţe tot mai imperative : „semiotizarea mediului (ambianţei)". Procesul său era adresat caracterului tot mai neutru al oraşelor moderne, lipsei de culoare umană, dispariţiei oricărei memorizări afective. Dorfles vedea remediul în reinstaurarea „lizibilităţii", a sensului, în ambianţa naturală şi arhitecturală ; fiecărui „semnificant" (signifiant) arhitectural trebuie să-i corespundă cu claritate un „semnificat" (signifié). Adevăratele resorturi ale hegemoniei utilitarismului şi funcţionalismului în arhitectură şi adevăratele căi pentru re-umanizarea ei veritabilă rămîneau însă în umbră de-a lungul conferinţei sale (ceea ce a determinat şi tema principală a discuţiilor pe marginea ei, cu participarea unor arhitecţi genevezi, şi unde am remarcat mai ales intervenţia englezului George Buchanan, de un lirism conţinut în principala ei exigenţă : „de-materializarea" arhitecturii).

Celebrul fizician Leprince-Ringuet nu şi-a menajat nici el accentele critice la adresa tehnocratismului. El era doar cel

Scanned with OKEN Scanner

despre care Frédéric Joliot-Curie spusese cîndva : „Attention, il a une conscience. Tout est là." Conferința sa s-a dovedit, dacă nu cea mai interesantă, cea mai simptomatică din cadrul *Întîlnirilor*, prin prestigiul conferențiarului și mai ales prin implicațiile temei : „Știința, tehnica și fericirea oamenilor". Cele trei ipoteze formulate de la început : 1) dezvoltarea tehnicii favorizează automat fericirea umană ; 2) efectele nu sînt automate, ci reclamă un efort considerabil ; 3) nu există o legătură necesară între cele două planuri — demonstrau interesul problemei. Viziunea profesorului de fizică nucleară de la *Collège de France* asupra efectelor civilizației tehnice în lumea contemporană era mai curînd pesimistă. Leprince-Ringuet a găsit cuvinte convingătoare spre a evoca aspectele greu suportabile ale civilizației în marile metropole, de la asfixierea în metroul parizian la orele de seară pînă la încetineala exasperantă a traficului, sau consecințele nefaste ale cadențelor infernale în diversele forme de travaliu. El avea să deplore explicit faptul că dezvoltarea extraordinară a tehnologiei este acompaniată de apariția unor forme de viață gregare, în care indivizii sînt aduși într-o stare de sclavaj față de un mecanism impersonal.

Dacă ar fi să formulăm în termeni kantieni punctul vulnerabil al raționamentelor lui Leprince-Ringuet, am spune că el rezida în absența unor mediațiuni verosimile între planul „rațiunii pure" și cel al „rațiunii practice". Leprince-Ringuet s-a ferit să implice știința ca atare în procesul pe care l-a făcut efectelor negative ale progreselor ei în diverse sectoare ale civilizației occidentale : actul său de acuzare s-a îndreptat firesc împotriva aplicațiilor științei, împotriva tehnicii și a utilizării ei culpabile. Distincția între știință și tehnică i se părea cardinală. Care erau însă factorii care determinau o asemenea manipulare negativă a tehnicii ? La întrebarea de mai sus, răspunsul ilustrului fizician devenea extrem de vag-

Scanned with OKEN Scanner

Formația sa spirituală trăda un aliaj caracteristic între o etică a obiectivității austere și rigorii ascetice, specifice savantului autentic și un spiritualism catolic de nuanță progresistă. Sub influența mărturisită a cărții lui Jacques Monod : „Le hasard et la nécessité", el a făcut o profesie de credință în favoarea a ceea ce Monod numește „l'éthique de la connaissance". Leprince-Ringuet recomanda, în consecință, pe de o parte, morala actului de cunoaștere științifică : onestitatea și supunerea plină de abnegație în fața obiectului („l'esprit d'accueil" dublat de „l'esprit de remise en question"). Se poate însă vorbi de o dezvoltare autonomă, implacabilă, cu o logică imanentă, printr-un soi de auto-propulsiune, a științei și tehnicei în lumea contemporană ? Și mai ales se poate vorbi de o vinovăție intrinsecă a tehnicii pentru șirul de efecte negative, evocate printre altele și de fizicianul francez (individul anexă a unor mecanisme impersonale, gregarizarea vieții, poluarea aerului etc.)?

Tranziția între lumea cunoașterii și lumea valorilor era punctul slab al raționamentelor sale. Modul de inserție al descoperirilor științei moderne și al aplicațiilor lor tehnice în ansamblul raporturilor sociale rămînea învăluit în ceață. Leprince-Ringuet se mărginea să evoce convingător responsabilitatea morală a savantului pentru utilizarea descoperirilor sale (cazul Oppenheimer) și mai ales să pledeze pentru resurecția spiritului evanghelic, drept cale de umanizare a lumii moderne (de la morala prudenței și a calculului egoist, la cea a dăruirii și generozității). Discuția extrem de animată pe marginea conferinței sale a îngăduit să fie abordate aspectele nevralgice ale importantei probleme. Nu au lipsit desigur vocile care au protestat împotriva a ceea ce s-a numit „aroganța eticii cunoașterii" (dominicanul francez R. P. Dubarle), efectuînd deci o critică spiritualistă a tezelor lui Monod, după cum nu au lipsit rechizitoriile patetice împotriva

Scanned with OKEN Scanner

degradantei mecanizări a vieții cotidiene în lumea modernă (Robert Hainard, sculptor și gravor în lemn, elvețian).

Problema pe care am ridicat-o în cadrul dezbaterii era dacă nu există pe de o parte o *neutralitate axiologică* a descoperirilor în cîmpul științei și tehnicii (instrumentele cibernetici sau electronicii moderne sînt utilizabile deopotrivă în cele două mari sisteme sociale opuse), iar pe de altă parte dacă nu trebuie să vorbim în mod legitim de un „sigiliu" social-istoric, sau chiar de „aura" socio-istorică, a fiecărei grandioase construcții tehnice în lumea modernă. Zona de impact a descoperirilor științei și tehnicii în lumea raporturilor sociale era o problemă-cheie : apare verosimilă ipoteza că socialismul și capitalismul ar fi egal de vulnerabile în fața efectelor negative ale tehnicizării existenței ? Este limpede că neutralizarea acestor efecte negative nu poate fi înfăptuită acolo unde cultul legitim al randamentului tehnic se desfășoară sub legea profitului și a anarhiei în organizarea producției. Instrumentalizarea pozitivă a *tehnicii,* dirijarea ei în conformitate cu exigențele biologice și psiho-sociale ale ființei umane nu poate fi realizată decît pe fondul unei acțiuni *concertate* de organizare a vieții sociale, ceea ce implică *sine qua non* controlul producătorilor asociați asupra tuturor mijloacelor productive. Nici teza lui Heidegger despre „die Raserei der Technik" (furia tehnicii), ca principală cauză a primejdiilor ce pîndesc omul contemporan, nici chiar teza lui Herbert Marcuse despre existența unei noi forme de dominații politice : cea a unui *a priori tehnologic,* care ne condiționează și ne subjugă, nu pot fi considerate a atinge adevăratul nerv al problemei. Tendința de a autonomiza tehnica, desprinzînd-o din complexul instrumentalizării ei social-istorice, spre a o transforma într-un soi de putere malefică, nu rezistă criticii : originea efectelor negative ale tehnicizării ireversibile a lumii moderne trebuie împinsă pînă

Scanned with OKEN Scanner

în zona articulațiilor și mediațiunilor complexe care unesc forța formidabilă a mecanismelor tehnice cu puterile sociale care le utilizează și le controlează.

Neliniștea în fața omniprezenței tehnologiei în societățile dezvoltate răzbătea și din conferința filozofului și moralistului spaniol José Luis Aranguren, profesor la universitatea din Madrid pînă în 1965, exilat din Spania lui Franco, acum profesor la o universitate californiană. Aranguren semnala primejdia demoralizării și desolidarizării într-o societate în care puteri impersonale (mecanismele tehnologice ?) se substituie tot mai mult inițiativei și responsabilității individuale, în care pînă și filantropia este tehnicizată și caritatea secularizată. „Evacuarea sarcinilor morale tradiționale" datorită progreselor organizării și instituționalizării, cu corolarul : primejdia de a neutraliza inițiativa individuală, era tema sa de reflecție. Critica împotriva mentalității operaționale și cultului „speranței matematice" era cît se poate de legitimă : Aranguren vorbea de o „futurologie *critică* (s.n.)", protestînd energic împotriva fetișizării mentalității tehnologice. Soluțiile preconizate erau un amestec semnificativ de utopie marcusiană, de idei ale *noii stîngi* americane și de mentalitate religioasă, convertită în radicalism social : „morala viitorului" ar fi trebuit să fie un amestec de creștinism, neo-marxism, morală orientală și elemente ale contra-culturii cultivate de tineretul radical !

Intelectualii adevărați nu se pot resemna în fața manipulării, organizate și instituționalizate, a ființei și conștiinței umane. Chiar la primul *entretien special*, bine organizat și condus cu mult tact de profesorul Jean Starobinski, președintele *Întîlnirilor*, au răsunat din direcții diferite vocile de împotrivire împotriva tendinței de a marginaliza cultura umanistă în favoarea operaționismului și a mentalității neopozitiviste. Non-resemnarea și non-capitularea în fața puterii

Scanned with OKEN Scanner

mecanismelor supra-personale a fost un leit-motiv al ultimelor *Rencontres*. Dacă ar fi să acordăm termenului de *civilizație*, printr-o extrapolare voită și cu multă aproximație, sensul de dominație asupra regnului necesității, și celui de *cultură* sensul de expansiune a regnului libertății, am putea rezuma astfel sensul ultimelor *Întîlniri de la Geneva* : „Civilizația este mijlocul, cultura este scopul" !

Scanned with OKEN Scanner

VII. CRITICĂ ȘI FILOZOFIE

(Heidegger, Croce, Lukács)

Studiul operei de artă a devenit un teren privilegiat de elecțiune pentru marile curente filozofice, care se încrucișează în gîndirea contemporană. Propoziționea, cu aparențe atît de brutale, formulată de Georg Lukács la adresa faimoaselor studii dedicate de Heidegger poeziei lui Hölderlin : „...maltratarea bietului Hölderlin prin analizele de limbaj (Sprachanalysen) ale lui Heidegger“ [1], sau nu mai puțin înverșunata diatribă a lui Th. W. Adorno, din eseul său „Parataxis“ [2], împotriva aceleiași metode heideggeriene, pot fi considerate simptomatice pentru tensiunea existentă între diferitele metode de interpretare a operei de artă, pe fondul tensiunii între marile opțiuni filozofice.

Este oare inevitabil ca organizarea discursului critic să se sprijine, involuntar sau deliberat, pe un întreg sistem de concepte ale esteticii filozofice, și în ultimă analiză, pe o întreagă filozofie a spiritului ? Tipul criticului a-filozof pare relativ răspîndit în peisajul publicisticii contemporane. Nu este poate lipsit de interes să amintim însă că, printre esteticienii secolului nostru, nici unul nu a apărat cu mai multă

---

[1] Georg Lukács, *Deutsche Literatur in zwei Jahrhunderten*, Luchterhand Verlag, Werke, Band 7, Vorwort, p. 13.

[2] Theodor W. Adorno, *Parataxis, Zur späten Lyrik Hölderlins*, în *Noten zur Literatur*, III, Suhrkamp Verlag, 1965, p. 156—209.

Scanned with OKEN Scanner

energie şi vigoare ideea caracterului necesar al fundamentului filozofic în critica literară şi de artă ca Benedetto Croce: exemplul lui Croce este elocvent şi pentru faptul că esteticianul italian se amuza cu tîlc la un moment dat să demonstreze cum pînă şi un critic atît de puţin „filozof" ca impresionistul Jules Lemaître, în programul său, bazat pe ideea criticii ca impresie vie şi directă a operei, netulburată de nici o judecată morală şi de nici o consideraţie ştiinţifică, era îndatorat faimoaselor teoreme estetice ale lui Kant despre gust ca liber de vreo „referinţă la un concept" şi despre frumuseţe ca „formă a finalităţii fără punerea unui scop" [1].

O comparaţie între studiile de critică şi istorie literară ale lui Benedetto Croce şi Georg Lukács ar fi de natură să pună luminos în evidenţă consecinţele considerabile în articulaţiile actului critic ale unor opţiuni filozofice primordiale: ea ar putea demonstra cît de diferit arată comprehensiunea unei opere literare cînd criticul porneşte de la un concept despre artă bazată pe ideea filozofică de tip kantian a artei ca *sinteză a priori* între sentiment şi imagine, deci de la teza idealismului filozofic a caracterului productiv şi energetic al spiritului (inclusiv a spiritului estetic), de cea a criticului care se sprijină pe conceptul aristotelic al artei ca *mimesis* şi pe o concepţie de tip marxist, cu serioase rădăcini hegeliene, a raportului dintre subiectivitate şi obiectivitate. Nu este desigur în intenţia noastră să-i convingem pe partizanii ingenuităţii sau inocenţei sub raport filozofic a actului cirtic de fragilitatea teoretică a poziţiei lor. Ei vor continua să-i considere pe criticii aderenţi la un sistem filozofic drept nişte „religioşi", cărora le vor opune genuina lor libertate de mişcare şi laica instantaneitate a inspiraţiei lor. Scopul nostru este ca, pornind de la textele critice cu o programatică fundamentare fi-

[1] Benedetto Croce, *La critica letteraria come filosofia* în *Nuovi Saggi di estetica*, Bari, Gius. Laterza, 1920, p. 201—215.

Scanned with OKEN Scanner

lozofică, să cercetăm funcţia euristică şi fecunditatea perspectivei filozofice în desfăşurarea actului critic, contribuţia ei *efectivă* la comprehensiunea operelor de artă. Faptul că în asemenea împrejurări critica trimite în mod necesar la o întreagă filozofie a spiritului şi chiar la o întreagă ontologie (la Heidegger sau la Lukács), îngăduie pe de altă parte să se transforme comprehensiunea veritabilă a operei de artă într-un test sau într-un reactiv ideal pentru a măsura validitatea sau invaliditatea marilor sisteme filozofice ale timpului.

Confruntarea între cîteva direcţii reprezentative ale gîndirii estetice şi filozofice contemporane este de natură să ne ducă la rezultate interesante. Apare limpede, de pildă, că hermeneutica operei de artă propusă de Martin Heidegger se află la antipodul atît al unei critici bazate pe interpretarea social-istorică a operelor, cît şi al unei critici strict „estetice", de tipul celei crociene. Polemica împotriva subiectivismului esteticii kantiene şi mai ales post-kantiene, ca şi reabilitarea conceptului antic de *mimesis*, cu scopul de a pune în drepturi vocaţia ontologică a artei (în opoziţie cu ideea artei ca simplă trăire, *Erlebnis)* sînt puncte comune, oricît de neaşteptată şi contrariată ar părea o asemenea afirmaţie, între estetica heideggerianului Hans-Georg Gadamer şi cea a rigurosului marxist Georg Lukács. Nimic nu este însă mai departe de concepţia unei „hermeneutici non-dimitizante" a operei de artă, cultivată de Heidegger şi Gadamer [1], decît teza lui Lukács asupra artei ca expresia unui raport specific între subiect şi obiect, teză întemeiată pe dialectica hegeliană şi marxistă. Benedetto Croce se împotriveşte deopotrivă, cu extremă energie, oricărei interpretări social-istorice (ca şi celor psihanalitice, dealtfel), a genezei şi structurii operelor

[1] Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Zweite Auflage, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck) Tübingen, 1965 ; v. de asemenea comentariul lui Gianni Vattimo în *Poesia e Ontologia*, Mursia, 1967, p. 96—107.

Scanned with OKEN Scanner

de artă, deoarece, pe o asemenea cale, specifica unitate individualitate-cosmicitate, finit-infinit, particular-universal, a artei, ar fi sacrificată. Polemica împotriva sociologismului și istoricismului ar putea fi considerată un punct de apropiere între poziția heideggeriană și cea crociană. Conceptul crocian al artei ca „intuiție lirică" nu are însă nimic comun cu hermeneutica mitizantă și ontologizantă a artei, de tipul celei heideggeriene, și este sigur că „autonomia esteticului" apărată de Croce va fi denunțată de Heidegger și Gadamer ca o expresie tipică a funestului subiectivism filozofic modern.

Cum am putea dezlega acest aparent inextricabil joc de convergențe și antinomii ? Analiza unei probleme estetice specifice : combustia materiei în formă, ridicarea unei experiențe istorice particulare la treapta poeziei universale, ne deschide o cale către soluționarea marilor controverse filozofice. Ne găsim aici pe un teren privilegiat, deoarece putem urmări cu claritate felul în care ascultarea și receptarea diferită a unei opere de artă trimite la o diferită filozofie a spiritului. Nu credem că ne înșelăm afirmînd că hermeneutica operei de artă, cultivată de Heidegger sau Gadamer, își extrage vigoarea ei teoretică și presupusa ei putere de persuasiune din reiterarea vechii opoziții diltheyene între *Verstehen* (a înțelege) și *Erklären* (a explica), din statuarea unei opoziții de principiu între metodele *explicative* (cauzale), și cele ale *comprehensiunii (Verstehen)*. Opera de artă li se pare a oferi în acest sens un exemplu eclatant, deoarece veritabila ei înțelegere și interpretare ar pune în evidență criza și sincopa tuturor metodelor de tip *explicativ*, în primul rînd a celor social-istorice, condamnate la o viziune de tip reductiv a artei ; și invers, criza sau sincopa acestor metode de tip hegelian sau marxist, ca și a subiectivismului metodelor de tip kantian sau crocian, ar legitima interpretarea operei de artă ca o formă de revelație a Existenței ca Existență (poezia este

Scanned with OKEN Scanner

pentru Heidegger „worthafte Stiftung des Seins", „întemeiere prin cuvînt a Existenței"), deci o hermeneutică mitizantă.

Poezia lui Hölderlin și multiplicitatea divergentă a interpretărilor ei oferă un exemplu elocvent al adevărului teren al controversei. Disprețul lui Heidegger pentru interpretările de tip istorico-literar al poeziei lui Hölderlin este notoriu. Filozoful german respinge explicit, într-o pagină din „Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung", lectura poeziei lui Hölderlin, în perspectiva tezelor prietenilor săi Hegel și Schelling, mai ales în perspectiva faimoasei teze hegeliene despre înstrăinarea de sine și revenirea la sine a spiritului, amplificat și îmbogățit prin contactul multiplu cu universul [1]. Sublimul elogiu al Greciei și al zeilor ei, al Orientului sau al Creștinismului, din poezia lui Hölderlin, capătă la Heidegger o interpretare pur mitizantă, anti-istorică și anti-sociologică. Deplîngerea dispariției zeilor și nostalgia către reapariția lor în poezia lui Hölderlin devin, în interpretarea hedeggeriană, expresia poetică a tezei sale filozofice fundamentale : întunericul s-a coborît asupra lumii de cînd existentul *(das Seiende)* a copleșit tot mai mult Existența *(das Sein)*, iar salvarea nu poate veni decît prin redobîndirea contactului cu *Grund*-ul lumii.

Comentariul lui Georg Lukács asupra operei lui Hölderlin [2] (validat ulterior de cercetările remarcabile ale lui Pierre Bertaux [3] și confirmat energic de Robert Minder [4]) este expresiv pentru o hermenteutică a operei de artă exact opuse

---

[1] Martin Heidegger, *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, Vittorio Klostermann, Dritte Auflage, 1963, p. 85—86, notă.

[2] Georg Lukács, *Hölderlins Hyperion* în *Deutsche Literatur in zwei Jahrhunderten*, p. 164—186.

[3] Pierre Bertaux, *Hölderlin, Essai de biographie intérieure*, 1936, și *Du nouveau sur Hölderlin*, în *Études germaniques*, XX, 2, 1965, p. 172—177.

[4] Robert Minder, *Hölderlin unter den Deutschen*, edition suhrkamp, 1968, p. 20—45.

Scanned with OKEN Scanner

celei heideggeriene, oferind un test pentru funcția euristică a metodei marxiste în interpretarea literară. Teza lui Lukács este că Grecia lui Hölderlin, mistica naturii și tragicul elogiu al zeilor dispăruți nu devin inteligibile decît ca expresia iacobinismului poetului, a spiritului său rousseauist-robespierrist. Fără a avea prezentă tragedia social-istorică a ardentului iacobin și republican-revoluționar, confruntat cu mizerabila realitate post-thermidoriană a epocii de deziluzii post-revoluționare, nu putem înțelege în sensul ei genuin eroica elegie a lui Hölderlin, nostalgia sa pentru sublima epocă revolută a Greciei și acuzațiile sale blasfematorii la adresa prezentului degradat (acea *dürftiger Zeit*, evocată frecvent de Heidegger). Este aproape inutil să spunem să interpretările lui Heidegger nu amintesc nici măcar cu un cuvînt ferventa admirație a poetului pentru marea revoluție franceză, sau vocația iacobină a scrisului său. Interesul analizei lui Lukács stă în faptul că structura estetică a poeziei hölderliniene (caracterul ei de tragică și eroică elegie, spiritul *clasicist* și anti-romantic al evocării superbului trecut) apare reconstituită prin prisma unei hermeneutici de tip social-istoric.

Suspiciunea că printr-o interpretare de genul celei lukácsiene ne-am reîntoarce la mult combătuta viziune pur „sociologică" a artei, reducînd opera la nivelul unui „document" sau „reflex" al unei situații social-istorice, se spulberă dacă ținem seama că Lukács definește arta drept „conștiința de sine a umanității ca speță" și pune accentele sale decisive în analiza creației artistice pe „emfaza subiectivității". Nici în cazul poeziei lui Hölderlin nu poate fi așadar vorba de o banală „demitizare" : articulațiile atitudinii social-istorice a poetului sînt privite prin prisma interiozării lor într-o mare dramă lirică, deci ca nucleul marii vocații poematice a liricului german.

Este o operație interesantă și fructuoasă să se fixeze locul geometric al esteticii lui Lukács între cele două extreme :

Scanned with OKEN Scanner

teoria autonomiei esteticului, a lui Benedetto Croce, şi interpretarea mitic-ontologică a revelării *adevărului* prin artă, la Heidegger şi Gadamer. Estetica de tinereţe a lui Lukács (recent descoperita *Heidelberger-Ästhethik)* punea accentul pe caracterul de „subiectivaţiune", de „trăire" şi de „non-transcendere al planului trăirii" în activitatea estetică. Ideea se menţine, *mutatis mutandis,* şi în estetica maturităţii. Este aici un ideal punct de convergenţă cu teoria crociană a artei ca lirism sau intuiţie lirică. Să reţinem că Lukács va refuza programatic să părăsească imanenţa dimensiunii strict estetice a artei, cea pe care Heidegger şi Gadamer s-au străduit cu toate puterile să o pună sub semnul întrebării şi să o submineze (v. comentariul lui Oskar Becker la opera „Wahrheit und Methode" a lui Gadamer, intitulat semnificativ „Die Fragwürdigkeit der Transzendierung der ästhetischen Dimension der Kunst" [1]). Pe de altă parte, Lukács va situa în centrul esteticii sale conceptul de *mimesis,* atît de opus întregului spirit al esteticii lui Croce, apropiat însă, cum am văzut, orientării *ontologice* a esteticii lui Gadamer. Subiectivitatea estetică apare în viziunea lui Lukács impregnată şi saturată de determinările obiective ale realului : ea este forma superioară de obiectivitate a subiectivităţii, dacă ni se îngăduie o asemenea formulă. Ca şi Heidegger, Lukács va pune accentul pe caracterul de *lume* autarhică, de *operă,* suficientă sieşi, al plăsmuirii artistice. Departe însă de a proiecta funcţia revelatorie a adevărului prin artă în spaţiul mitic al acelei Existenţe ca Destin *(das Sein als Geschick),* cum procedează Heidegger, sau de a reabilita ideea de alegorie în artă, cum face Gadamer, el va propune un model realist al genezei operei de artă, bazat pe ideea înălţării subiectivităţii particulare la treapta conştiinţei de sine a umanităţii ca speţă, prin asumarea tuturor contradicţiilor realităţii social-istorice.

[1] *Philosophische Rundschau,* 10. 1962, p. 225—238.

Estetica lui Georg Lukács ne apare astfel ca o fericită *via media* între extremele amintite : caracterul social al artei este afirmat la fel de energic şi răspicat ca şi autonomia ei ; istoricitatea artei, în sens lukácsian, se opune la fel de categoric miticei „istoricităţi" postulate de Heidegger ca şi a-istoricităţii poeziei, afirmate de Croce. Vocaţia antropomorfizantă a artei şi caracterul ei de *mimesis*, termeni antinomici la Croce şi în estetica de tip heideggerian, sînt aduşi pentru prima oară într-o stare de echilibru. Orice *hiatus irrationalis* între subiectivitatea practică şi subiectivitatea estetică, între existenţa social-istorică şi autarhia estetică a operei de artă dispare : multe dintre antinomiile tradiţionale ale esteticii îşi găsesc în sfîrşit dezlegarea într-un ideal *tertium datur*.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

RÉSUMÉ

Il nous paraît nécessaire de donner une explication préliminaire à l'association fréquente des noms de Benedetto Croce et de Georg Lukács dans les études réunies dans ce livre. C'est là sans doute un rapprochement qui, aux yeux de certains, ne laisse pas d'être forcé. Croce n'a-t-il pas manifesté une violente aversion devant le „Goethe und seine Zeit" de Lukács, et n'est-il pas allé jusqu'à prétendre qu'il n'avait pu aller jusqu'au bout de l'ouvrage ? Et n'a-t-il pas durement stigmatisé l'idée centrale que Lukács exprimait dans „Der junge Hegel" et selon laquelle c'était dans les préoccupations de Hegel relatives à l'économie qu'il fallait voir l'origine de sa dialectique ? A son tour Lukács n'a-t-il pas soumis à une critique très sévère la réforme crocienne de la dialectique hégélienne, dans son livre intitulé „Die Zerstörung der Vernunft", en l'accusant d'avoir extirpé la substance de la dialectique hégélienne : la prééminence du principe de la contradiction, et n'a-t-il pas traité d'une manière étonnamment expéditive et à l'aide d'une formulation négative dénotant une hâte excessive l'esthétique de Croce dans ses „Prolégomènes à une esthétique marxiste" ? Ne nous laissons pas prendre au jeu des apparences. Si prononcées qu'aient été durant leur vie les divergences des deux penseurs (bien que Lukács, dans sa jeunesse, se soit montré compréhensif dans le compte-rendu qu'il a fait du livre de Croce : „Teoria e Storia della Storiografia"), il est loisible à tout historien de la philosophie d'adopter, pour définir leur position dans la philosophie de notre siècle, une perspective *autre* que celle qui a été réciproquement la leur.

Nous ne voulons nullement cacher que l'idée dont nous sommes partis en choisissant comme sujet des présentes études une confrontation Croce — Lukács sur le terrain de l'esthétique philosophique a été plutôt l'existence de convergences révélatrices entre les théorèmes esthétiques des deux penseurs, si grande que s'avère leur opposition sur le terrain de la conception philosophique générale. Il nous faut en même temps souligner que notre attention s'est principalement concentrée sur l'oeuvre de Lukács ; l'esthétique de Croce nous a servi de centre perpétuel de référence pour les solutions proposées par Lukács aux problèmes philosophiques de l'esthétique. Allons jusqu'au bout de notre pensée : le but poursuivi n'a pas été, pour nous, d'établir une comparaison de caractère historico-philosophique entre les deux penseurs. Ceux qui connaissent notre étude de 1959 : „Eugen Lovinescu ou les contradictions de l'esthétisme" ainsi que toute une série d'autres, publiées entre temps, savent que nous avons eu la préoccupation constante d'élucider le rapport entre l'esthétique marxiste et le problème de „l'autonomie de l'art". Le rôle considérable joué par la théorie sur l'autonomie inconditionnée de la valeur esthétique dans l'histoire de la critique et de l'esthétique roumaines, ainsi que la conviction selon laquelle la transformation de structure qui s'est produite dans leurs horizons, en même temps qu'avait lieu la révolution sociale qui a suivi la Libération, ne saurait être couronnée de succès, sans un sérieux effort de consolidation esthétique et philosophique, expliquent l'insistance de cette préoccupation. La théorie de „l'autonomie de la valeur esthétique" * a trouvé sa forme la plus élaborée, sous le rapport philosophique, dans l'esthétique de Benedetto Croce. En même temps l'esthéticien italien exprimait on ne peut plus clairement l'idée d'un antagonisme structural entre la théorie „de l'autonomie de la valeur esthétique" et les principes d'une esthétique marxiste (dont Croce, conséquent avec le postulat susmentionné, niait la possibilité).

* Pour éviter les malentendus, précisons que par cette théorie nous entendons la doctrine qui nie toute liaison nécessaire entre l'art et le développement de la société ou les autres formes de la conscience sociale.

Scanned with OKEN Scanner

Les mérites de Croce en ce qui concerne la définition de l'autonomie de l'art nous ont semblé considérables et nous nous sommes efforcés de les mettre en valeur dans la première partie de ces études. C'est justement en partant de la force de persuasion des thèses du penseur italien que nous nous sommes posé des questions sur la réalité de certaines des antinomies fondamentales établies par Croce. Est-il vrai que l'emploi des catégories hégéliennes ou marxistes dans l'interprétation de l'art mène nécessairement à l'aliénation du sens naturel de celui-ci ? Y aurait-il incompatibilité entre la garantie de l'autonomie de l'art et son interprétation selon la méthode social-historique de l'herméneutique marxiste ? L'hétéronomie et l'autonomie de l'art se trouvent-elles en un rapport d'oppositon irréductible, dans le genre de celle postulée par Croce ?

Ce dernier visait à immuniser définitivement la conscience critique moderne devant toute interprétation „contenuïste" de l'art. Notre effort, paradoxal en apparence à la lumière de l'orthodoxie crocienne, consistait à démontrer, que sans sacrifier le moins du monde le mouvement naturel de l'esprit esthétique ni son autonomie consubstantielle, nous pouvons jeter les bases d'un type de critique qui assimile les déterminants sociaux-historiques et idéologiques de l'art, établis par la pensée hégélienne et par la pensée marxiste. Nous avions cependant le devoir de nous demander très sérieusement pourquoi une pareille tentative aurait été, pour Croce, la recherche de la quadrature du cercle.

De ce point de vue, l'esthétique de Lukács, couronnement de sa longue activité critique, a été une extraordinaire révélation intellectuelle. Elle a, entre autres, renforcé graduellement en nous la conviction, exprimée dans différentes parties des présentes recherches, que nombre de grands théorèmes et de vérités de l'esthétique crocienne — donc de la théorie de „l'autonomie de la valeur esthétique", pouvaient — non sans être soumis à une radicale réinterprétation philosophique — être récupérés et conservés dans le cadre d'un système d'esthétique marxiste. Lukács rompait définitivement avec le préjugé qui voulait que l'esthétique marxiste se réduise à une simple „sociologie de l'art". Dans son ouvrage „Die Eigenart des Ästhetischen", un formidable déploiement catégoriel s'emploie à établir rigoureusement l'autonomie de

Scanned with OKEN Scanner

l'art parmi les autres formes de l'activité spirituelle. En un certain point de notre recherche, nous avons signalé la tentation d'établir des rapprochements significatifs entre cette démarche de la pensée et celle de l'esthétique phénoménologique. Par ailleurs, le caractère social et l'historicité de l'art sont, pour Lukács, des moments constitutifs de son essence. Là où Croce voyait des *hiatus* ou des antinomies irréductibles (la véritable poésie est an-historique et implique la combustion de la matière historique dans la forme universelle, l'universalité humaine de l'art élève celui-ci au-dessus de toute détermination sociale etc.), Lukács découvrait de fines médiations et de multiples articulations de liaison. Elucider les origines sociales-historiques de la morphologie des formes littéraires, c'est en cela qu'a consisté, dès ses premiers ouvrages, l'originalité de l'activité de Lukács. C'est lui qui réalisait pour la première fois la synthèse harmonieuse du point de vue social-historique et du point de vue strictement esthétique (la quadrature du cercle de Croce).

La découverte récente du manuscrit datant de la jeunesse de Lukács (1912—1917) (Heidelberger-Ästhetik) nous a ancré dans la conviction que l'esthétique de ce penseur pouvait être considérée comme le terrain d'élection de synthèses et de convergences surprenantes. Pour le jeune Lukács, la „Critique du jugement" de Kant était le moment crucial de l'esthétique moderne. Que le véritable point d'appui de l'esthétique de Croce soit formé, en une philogenèse idéale, par l'esthétique de Kant, ce n'est pas un secret. La conversion du jeune Lukács, passant de Kant à Hegel, et ensuite au marxisme ne signifie nullement que le philosophe ait jamais cessé de voir dans la *Critique du jugement,* un *Wendepunkt* (un tournant) dans le développement de l'esthétique. Une conviction se fait jour tout au long des présentes études : c'est que le gigantesque travail d'élaboration de l'esthétique lukácsienne s'est trouvé sans cesse être animé par un dialogue mental avec les thèses kantiennes ; de même il nous paraît évident que dans chacun des pas importants qu'elle accomplit, l'esthétique de Croce se rapporte, pour l'approuver ou la critiquer, à l'esthétique de Kant. Et c'est justement parce que la méthode génético-ontologique *du dernier* Lukács s'oppose programmatiquement à la méthode de Kant, qu'il nous paraît vraisemblable que les thèses de Lukács aient pris nais-

Scanned with OKEN Scanner

sance au cours d'un dialogue polémique ininterrompu avec les thèses de l'esthétique kantienne.

Son esthétique de jeunesse démontre éloquemment combien la pensée de Lukács était imprégnée des thèses de l'esthétique kantienne. Nous avons même essayé de montrer dans le chapitre dédié à son esthétique de jeunesse, que Lukács s'est avéré à un certain moment un défenseur de l'autonomie de l'art, plus intransigeant encore que Kant (ici il se trouve rencontrer Croce qui, prenant une attitude similaire, allait souvent critiquer les inconséquences de l'esthétique kantienne, du point de vue d'un autonomisme esthétique rigoureux). Une question qui se posait tout légitimement et à laquelle nos recherches s'efforcent de répondre était de savoir comment Lukács allait réussir à construire son système final d'esthétique sur la théorie marxiste de reflet et sur l'antique concept aristotélicien du *mimesis,* situés, au mode idéal, aux antipodes des vérités transcendantales de la philosophie kantienne, sans renoncer aux grandes conquêtes de l'esthétique de Kant et sans sacrifier, par conséquent, le puissant noyau valable de la théorie kantienne sur l'autonomie du fait esthétique. N'était-il pas guetté par le danger d'un éclectisme philosophique foncier ? Comment nous fallait-il entendre que l'esthétique de Lukács était le terrain de synthèse et la fusion harmonieuse de motifs et d'orientations philosophiques à ce point différents ? Comment allait-il réussir à donner une solution heureuse à une antinomie catégorique, postulée par Croce, entre la théorie moderne de l'autonomie de l'art et les diverses théories de son hétéronomie (depuis la théorie aristotélicienne jusqu'à la théorie hégélienne) ?

L'enjeu du débat nous paraît, quant à nous, des plus clairs. Le complexe de culpabilité entretenu avec acharnement par les partisans orthodoxes de l'autonomie absolue de la valeur esthétique devant tout critique de type „contenuïste", accusée de sacrifier par définition l'autonomie naturelle de l'art, était appelé à disparaître entièrement. L'esthétique de Lukács promettait d'être la première théorie marxiste de l'autonomie de l'art, dotée, sous le rapport philosophique, d'une armature catégorielle au niveau des grands systèmes du passé.

L'une de nos idées principales, point de départ des études ici réunies — c'était que nous ne pouvons vraiment pas nous poser de questions relatives à la théorie moderne de l'auto-

Scanned with OKEN Scanner

nomie de l'art et de la valeur esthétique sans indiquer leurs fondements philosophiques et sans démontrer, par conséquent, la fragilité théorique de ceux-ci. Le premier chapitre sur l'esthétique crocienne : „Benedetto Croce ou des rapports entre l'esthétique et la philosophie" accepte sans réserves l'une de ses démarches essentielles : l'élection de l'art comme terrain idéal de validation ou d'invalidation de toute une philosophie de l'esprit. Une analyse détaillée est faite de la thèse de Croce selon laquelle aussi bien l'hégélianisme que le marxisme, confrontés à la nature libre de l'art, entreraient en état de crise (une espèce de collapsus théorique) et que seule une „gnoseologia soggettivistica", du genre de celle par lui cultivée, serait capable d'établir une théorie de l'art, dépourvue de tout préjugé. La brèche que nous avons tenté d'ouvrir dans l'édifice théorique de la pensée crocienne part de la constatation que les théorèmes philosophiques, destinés par le penseur italien à fonder l'autonomie de l'art, s'avèrent grevés de puissants préjugés. Un seul exemple : nous ne pouvons pas dissocier la théorie crocienne de l'art en tant qu'„intuition pure "ou qu'„intuition lyrique" de ses fondements philosophiques sur la conception kantienne de *la synthèse a priori.* Renversant le problème tel que l'avait posé Croce, nous avons montré que les thèses esthétiques de celui-ci résistent ou tombent en même temps que ses idées philosophiques centrales sur le caractère, par définition autotélique, énergétique et productif de l'esprit. Nous nous sommes vu obligé, ayant toujours accepté l'idée de faire de l'art un *experimentum crucis,* de découvrir dans les articulations de ses raisonnements esthétiques, toute une suite de thèses et de suppositions absolument inacceptables sous le rapport philosophique. Un bref examen de sa position devant le problème cardinal de la relation sujet-objet nous montre celle-ci programmatiquement fidèle à l'idéalisme philosophique.

Le fameux „cercle des formes de l'esprit" proposé par Croce nous a paru éloigné d'une compréhension réaliste et sans préjugés de la genèse et de la structure des formes de la conscience. Revenus des vastes espaces de la philosophie générale de l'esprit dans celui, plus étroit, de l'immanence de l'activité strictement esthétique, nous avons pu mesurer les effets directs de l'idéalisme crocien sur sa critique et sur son esthétique. Sa confrontation avec le marxisme nous a

Scanned with OKEN Scanner

dévoilé combien grandes étaient les simplifications auxquelles Croce a soumis la philosophie marxiste, sa façon de rendre équivalentes les thèses du matérialisme historique et du panlogisme hégélien. La critique du panlogisme et du pan-économisme nous a paru très légitime, mais il n'en est pas moins évident que le marxisme véritable implique une conception infiniment plus flexible et plus souple des rapports entre l'activité materielle et l'activité spirituelle, ou encore des relations entre les diverses formes de la conscience, que celle que lui attribuait Croce. Les ressentiments de celui-ci à l'égard du „sociologisme" et du „philosophisme", ou à l'égard de „l'idéologisme" et du „contenuïsme" dans la critique et l'esthétique, n'étaient pas moins légitimes, mais, une fois la philosophie marxiste rétablie dans son sens véritable, ils demeuraient sans objet en ce qui concerne la méthode marxiste.

Devant nous se posait un problème de principe, celui de démontrer la fonction heuristique d'une pareille conception marxiste, lavée de scories et de dogmatisme, pour l'esthétique et la critique littéraire. Ce n'est que sur les fondements d'une pareille démonstration que le travail théorique de critique de la philosophie et de l'esthétique crociennes pouvaient trouver une véritable justification. Nous pourrions dire que l'idéalisme de Croce se présentait à nous comme la „négativité" d'une situation théorique dont nous devions à peine ensuite formuler la „positivité". Il est clair cependant que sans l'oeuvre de reconstitution et de ré-élaboration de la philosophie marxiste par Lukács, une pareille entreprise se serait avérée impossible.

L'analyse des métamorphoses subies par l'esthétique de Croce dans son développement et celle de leurs significations profondes étaient de nature à nous conduire à des conclusions révélatrices pour ce dont nous nous occupons. Le deuxième chapitre sur Croce : „Benedetto Croce et le problème de l'autonomie de l'art", se propose à la fois de mettre en évidence la substance de la théorie crocienne de „l'autonomie de l'art" et de justifier l'idée qu'une série d'amendements, de corrections et de thèses nouvelles, introduites par Croce dans son esthétique, équivaudraient à une accentuation progressive de l'aspect „contenuïste" de l'art (sans que les prémisses fondamentales soient abjurées). Sinon, comment in-

Scanned with OKEN Scanner

terpréter l'accentuation du moment de „cosmicité" et d'„universalité" de l'art après que la première *Estetica* s'est bornée à définir l'art comme „une connaissance de l'individuel" ? Sinon, comment comprendre la récupération, par Croce, de la thèse kantienne de „la beauté symbole de la moralité" (das Schöne ist das Symbol des Sittlichguten), avec son corollaire : „l'éthicité constitutive de l'art", après qu'il eût si nettement affirmé, dans son *Breviario,* le caractère incensurable, sous le rapport moral, de l'art et de l'artiste ? L'énergie avec laquelle Benedetto Croce a souligné la vocation *cathartique* de l'art nous a paru l'argument le plus convaincant en faveur d'un „voisinage" idéal de Croce et de Lukács.

La partie finale du chapitre touche à l'un des problèmes les plus compliqués et des plus difficiles de l'esthétique : celui du rapport de l'historicité et de la „non-historicité" de l'art, pour utiliser le concept crocien (dans le sens d'universalité humaine, transgressant les limites historiques de sa genèse). Nombre de formulations antinomiques de Croce nous ont paru trahir une certaine hésitation ou plutôt l'ambiguïté de sa pensée. Faut-il ou non respecter „le coloris historique" dans l'interprétation de la poésie en particulier et de l'art en général ? Notre but était de démontrer qu'entre l'historicité de l'art (avec le sens répudié par Croce : celui de localisation sociale-historique) et l'universalité de sa structure, il n'existe aucune contradiction. Pour soutenir cette affirmation nous nous sommes servis d'une sommaire comparaison entre les études de Croce et de Lukács sur Goethe. Sans avoir pu accorder à l'analyse des positions de Croce devant ce problème-clef tout le développement voulu, il était clair cependant que le fait de l'aborder nous ouvrait la voie la plus féconde nous menant au coeur de l'oeuvre et de la pensée de Lukács. Son oeuvre ne représente-t-elle pas dans l'esthétique philosophique moderne la tentative la plus cohérente d'amener à l'état de fusion harmonieuse la genèse sociale-historique et la structure esthétique de l'oeuvre d'art ?

L'oeuvre de Georg Lukács est le résultat d'une évolution spirituelle compliquée et dramatique. Appliquer à l'étude même de l'oeuvre de Lukács le principe méthodologique fondamental de son oeuvre de maturité : l'unité de *la genèse* et de *la structure,* c'est là l'un des objectifs principaux de nos études. Nous avions le devoir de donner une réponse claire

Scanned with OKEN Scanner

à une question qui, dans la vie idéologique des dernières décennies, forme le nerf des controverses autour du „cas Lukács" : est-ce que la transition depuis les oeuvres de jeunesse aussi originales que remarquables qui l'ont fait connaître et même rendu célèbre, *Die Seele und die Formen* (1911) et *Die Theorie des Romans* (1920) pour culminer par *Geschichte und Klassenbewusstsein* (1923), oeuvre anathémisée par Zinoviev au Ve Congrès de l'Internationale Communiste (1924) puis ultérieurement mise à l'index, jusqu'au marxisme de l'oeuvre de maturité, qui a connu elle aussi toute une série d'étapes jusqu'aux derniers grands ouvrages de synthèse : *L'Esthétique* et *l'Ontologie de l'existence sociale*, est-ce que cette transition donc représente une involution, sous la pression coercitive de certaines circonstances extérieures, ou bien est-ce une heureuse et féconde évolution ? Il est évident que la réponse à une pareille question, si elle engage l'oeuvre de Lukács, représente aussi un jugement sur les destinées du marxisme contemporain. Ce n'est un secret pour personne que dans cette controverse se sont successivement lancés, au cours du temps, de plusieurs manières et en des proportions différentes, Sartre et Merleau-Ponty, Herbert Marcuse et Theodor W. Adorno, Ernst Bloch, Hans Mayer, Lucien Goldmann, etc. La thèse soutenue dans les présentes études, c'est que la lecture de la grande *Esthétique* de Lukács éclaire d'une lumière nouvelle les premiers écrits du penseur. Les accents décisifs sont mis, aussi bien dans les chapitres dédiés à „L'Évolution de la personnalité et de l'oeuvre de Lukács" ou à l'esthétique de sa jeunesse, que dans le texte final de synthèse : „Georg Lukács ou la synthèse impossible", sur *la continuité* de certaines options, idées et motifs placés au centre de la pensée de Lukács, sans négliger le moins du monde la discontinuité de ses diverses étapes, si clairement soulignées par le philosophe. Loin de nous laisser intimider par la critique de Merleau-Ponty dans „Les Aventures de la Dialectique" ou par le violent réquisitoire d'Adorno, dans son „Erpresste Versöhnung" (*Noten zur Literatur* II) nous nous sommes employés à montrer que l'évolution de Lukács, illustrée par ses grandes oeuvres finales, a suivi une direction féconde et a eu un sens profondément positif : „dans la

Scanned with OKEN Scanner

synthèse finale, rien ne s'est perdu de la richesse archéologique de l'âme de Lukács" (p. 348).

Le chapitre dédié aux „Origines de la pensée esthétique de Lukács" est appelé à légitimer la perspective ci-dessus indiquée. Déjà son premier livre important : *Die Seele und die Formen*, exprime entièrement sa *forma mentis*. Ses essais sur Novalis et Kierkegaard sont analysés à partir des thèses de *l'Esthétique* finale : la critique de l'esthétisme comme forme de vie et d'art. Malgré toute l'admiration qu'inspiraient leurs oeuvres au jeune Lukács, la critique du pan-poétisme de Novalis et de l'esthétisme de l'auteur du „Journal d'un séducteur", préfigure une attitude centrale dans l'oeuvre de maturité. Et même l'éloge de l'oeuvre de Beer-Hofmann, le troisième représentant de l'esthétisme viennois, à côté de Hofmannsthal et d'Arthur Schnitzler, prend une signification particulière, sur la toile de fond des distances critiques prises à l'égard des autres (les observations comprises dans l'étude remarquable dédiée par l'Italien Alberto Asor Rosa au jeune Lukács sont mises là à contribution). Malheureusement nous n'avons pris que trop tard connaissance de l'étude „La culture esthétique" (1910), demeurée non-traduite en allemand et qui confirme entièrement ce qui vient d'être dit.

En dépit de leur caractère profondément différent de leur objet, les essais sur Theodor Storm et sur la poésie de Stefan George nousont paru les uns et les autres révélateurs. Le premier, pour illustrer la consubstantialité des préoccupations de Thomas Mann et du jeune Lukács (thème peu exploré jusqu'ici dans l'analyse des premiers écrits de Lukács, et totalement ignoré — pour donner un exemple — par Lucien Goldmann), le second pour infirmer le prétendu manque de réceptivité de Lukács devant la poésie et l'art modernes (les raisons profondes de la critique que fait Lukács de l'avant-gardisme esthétique sont indiquées ailleurs — dans l'avant-dernière section du chapitre concernant son évolution spirituelle).

Le culte de *la forme* dans les essais de jeunesse démontre la constante vocation du critique et de l'esthéticien Lukács pour l'absolu esthétique. Le chapitre dédié aux „*Origines de la pensée esthétique de Lukács*" accorde une attention spéciale à un dualisme théorique très symptomatique : celui

Scanned with OKEN Scanner

du „sociologisme" de son livre de début *„L'Histoire du développement du drame moderne"* et le culte de la forme artistique. La tension, toujours présente à l'origine de l'activité théorique de Lukács entre l'explication sociologique et l'explication purement esthétique de l'art, nous a paru préfigurer le destin de toute son oeuvre de critique et d'esthéticien : elle trouvera sa solution et son équilibre dans les ouvrages de maturité. Si les deux tendances opposées coexistent dans les premiers écrits de Lukács, l'explication en est l'influence qu'exerçaient sur lui au temps de sa jeunesse, Simmel et Dilthey.

C'est le problème de la relation sujet-objet qui, dans l'oeuvre de Lukács, forme le leit-motiv, soumis dans son articulation à des variations et des métamorphoses multiples. La graphie abstraite des diverses formules proposées par le penseur tout au long de sa vie, en vue d'exprimer la relation sujet-objet, cache sous son apparente rigidité théorique, tout un drame idéologique. L'analyse des thèses esthétiques de sa jeunesse, qui n'étaient connues jusqu'ici du public que par le chapitre „Die Subjekt-Objekt-Beziehung in der Ästhetik" (Logos 1917—1918) nous a permis de souligner l'enthousiasme significatif de certains penseurs issus de l'école de Husserl et de Heidegger, comme Oscar Becker, ou d'un critique de formation plutôt spiritualiste, comme Georges Poulet, à l'égard des thèses esthétiques du jeune Lukács. Notre analyse s'est concentrée sur les particularités de la position de Lukács dans l'espace théorique du néo-kantisme, et s'est spécialement attachée à l'influence d'Emil Lask, le plus hétérodoxe des penseurs de l'école du Sud-Ouest de l'Allemagne (celle de Rickert et Windelband), sur les articulations philosophiques des thèses esthétiques de jeunesse. On y trouve esquissé le problème intéressant des origines communes de la pensée de Heidegger et de Lukács. Le contrepoint de motifs hégéliens, husserliens et néo-kantiens dans le manuscrit inédit de l'esthétique de jeunesse, est attentivement suivi, en nous appuyant sur le concept central : l'art comme expression du „vécu pur" *(reines Erlebnis)*, du „vécu en tant que vécu", de „la non-transcendance du caractère de vécu" (das Nicht-Transzendieren der Erlebnishaftigkeit). Au centre de toutes les considérations se trouvent la continuité et la discontinuité entre l'esthétique de jeunesse et le système final d'esthétique.

Scanned with OKEN Scanner

Ainsi que nous l'avons rappelé, l'intérêt du problème consiste à expliquer la transition depuis la défense intransigeante de l'autonomie du fait esthétique, et depuis l'ultra-kantisme de certaines définitions essentielles : la sphère de l'art est „l'espace vide de la pure subjectivité", le fait esthétique est la forme-limite de la „subjectivation" etc., vers la conception de l'art fondée sur l'idée de *mimesis* et sur une dialectique marxiste du rapport sujet-objet, sans porter atteinte et sans renoncer aux intuitions justes et aux conquêtes valables de l'esthétique initiale. De la sorte, l'oeuvre de Lukács se présente à nous comme le lieu géométrique de synthèses uniques. Il nous suffit de dire, à propos des définitions susmentionnées, qu'un critique, Paul de Man, a prononcé les noms d'un Mallarmé ou d'un Maurice Blanchot, sans plus parler de l'enthousiasme de Georges Poulet devant la définition lukácsienne de l'oeuvre d'art comme „fensterlose Monade" (monade sans fenêtres), contenue dans l'étude du *Logos*, définition que l'on retrouve, *mutatis mutandis*, dans le système final d'esthétique.

La multiplicité des problèmes et des questions soulevés tout au long des différents chapitres tend à trouver sa résolution dans le plus long d'entre ceux-ci, consacré au système d'esthétique marxiste de Lukács et intitulé : „*Georg Lukács et les problèmes philosophiques de l'esthétique*". Les neuf sections de ce chapitre visent tout à la fois à offrir une image synthétique des principales idées comprises dans une oeuvre capitale du marxisme contemporain, demeurée jusqu'ici non explorée ou presque, et à situer la contribution de Lukács et de la pensée marxiste à la solution des grands problèmes de l'esthétique. Les idées de Benedetto Croce servent sans cesse de terme de référence et de comparaison. Gravitant autour des apories formulées par la théorie idéaliste de „l'autonomie de la valeur esthétique" à l'adresse de l'esthétique marxiste, les analyses sont consacrées à l'examen des thèses de Lukács vues dans une pareille perspective.

On trouve, passés en revue, quelques-uns des principaux types d'objections formulées à diverses époques devant la méthode lukácsienne, depuis celles d'Ernst Bloch ou de Sartre jusqu'à celles d'Adorno ou de Brecht : l'analyse de l'*Esthétique* du penseur devrait s'employer à démontrer le bien-fondé de ces objections (section *a : Objections et polé-*

Scanned with OKEN Scanner

miques). C'est à la méthode génétique-ontologique, inaugurée dans l'esthétique de Lukács, qu'est dédiée la deuxième section dans laquelle nous essayons d'expliquer la raison la plus profonde de l'intérêt prolongé accordé par l'esthéticien marxiste aux origines de l'activité esthétique, au processus compliqué suivi par l'activité artistique pour se détacher du plasma de certaines activité syncrétiques originaires. Il nous semble que la polémique engagée par Lukács contre les thèses idéalistes sur l'apriorisme des catégories fondamentales de l'esprit, a eu des conséquences philosophiques considérables : qu'il s'agisse de celle de Kant ou de celle de Croce, la méthode idéaliste d'analyse des formes de la conscience se trouve entièrement placée sous le signe du doute, sinon définitivement compromise, par suite des résultats philosophiques originaux auxquels est parvenu Georg Lukács au moyen de sa méthode génétique-ontologique. Les analyses révélatrices consacrées à un territoire quasi-inédit, celui qui embrasse la sphère de la vie et de la pensée quotidiennes, l'opposition entre la fonction désanthropomorphisante de la science et la vocation anthropomorphisante de l'art, le tissus de rapprochements entre la religion et l'art, dans le dessein de mettre en évidence la divergence radicale de leurs finalités, ce sont là quelques-uns de ces résultats (section *b* : *Origines de l'activité esthétique de l'esprit. Anthropomorphisation et désanthropomorphisation*). C'est dans une double perspective théorique que sont considérées les pages souvent subtiles consacrées par Lukács à certains „phénomènes originaires" de l'activité esthétique, tels que le rythme, la symétrie et la proportion, l'ornementique : d'une part, la perspective de la relation unissant l'activité utilitaire et l'activité esthétique, de l'autre celle de la critique de l'esthétique kantienne, là où cette dernière paraissait le plus difficile à ébranler : le concept de *beauté pure* (pulchritudo vaga) avec les exemples choisis en vue de l'illustration. Inutile de rappeler le rôle important joué par le concept kantien de la *beauté libre (pure)*, comme point de départ dans l'esthétique de Croce (section *c* : *Activité utilitaire et activité esthétique. Lukács versus Kant*).

Afin de préciser la nature de la méthode employée par Lukács dans son *Esthétique* (et consolidée ultérieurement dans son *Ontologie*) nous avons glissé un intermezzo philosophique

Scanned with OKEN Scanner

dans l'exposé destiné à reconstituer les principales articulations de son système esthétique : il s'agit de la section *d* intitulée *Genèse et structure*. Nous avons voulu y montrer que dans une constellation théorique idéale, l'esthétique de Lukács se trouverait située à distance égale du sociologisme (le structuralisme génétique) de Goldmann et de l'autonomisme intransigeant de l'esthétique phénoménologique de Roman Ingarden. Les analogies avec l'esthétique phénoménologique sont destinées à souligner combien la méthode génétique de Lukács est loin du génétisme (historiciste ou psychologiste) combattu par les phénoménologues comme par les crociens et combien l'autonomie de l'art sous le rapport catégoriel est exprimée avec énergie dans son *Esthétique* (énergie au moins égale à celle d'Ingarden). L'originalité de Lukács, c'est de dévoiler le rôle de la genèse sociale-historique dans l'immanence de la structure esthétique des oeuvres, et de la situer, au niveau de l'art comme expression de „conscience de soi de l'humanité". L'hiatus entre le conditionnement social et l'autarcie esthétique, entre l'extériorité et l'intériorité des oeuvres d'art se trouve ainsi supprimé. En forçant un peu les choses, nous pourrions dire, en utilisant une distinction de Jacques Derrida, que Lukács fait à son tour une distinction entre la genèse empirique, factuelle, „mondaine" des oeuvres et leur genèse transcendentale.

La section *(e)* intitulée *Mimesis. Illustratif et décoratif* s'occupe des différences entre le concept lukácsien de *mimesis* en art et la compréhension simpliste du réalisme, avec un corollaire qui a de quoi surprendre : l'idéalité de l'art dans le sens crocien et le *mimesis* dans le sens lukácsien sont parfaitement compatibles ; cette section s'occupe également de la critique de Lukács contre la ségrégation tranchante que fait Bernard Berenson de l'aspect illustratif et de l'aspect décoratif des oeuvres d'art.

La fusion originale réalisée par Lukács de très nombreuses thèses de la théorie autonomiste de l'art avec les grandes traditions de l'esthétique de type hégélien, fait l'objet de l'analyse contenue dans la section intitulée *Hegel-Fiedler : une synthèse impossible* ? Le problème y est traité en étroite liaison avec la solution proposée à l'antinomie de Berenson entre „illustratif" et „décoratif" en art. L'enthousiasme de

Scanned with OKEN Scanner

Benedetto Croce devant la dichotomie instaurée par Berenson et la tentative faite par l'esthéticien italien de l'étendre à la sphère de tous les arts sont bien connus. L'influence commune exercée par les idées de Konrad Fiedler sur la genèse de l'esthétique de Croce et de Lukács est mentionnée. Quels que soient les correctifs apportés par l'esthétique marxiste de Lukács aux idées de Fiedler, sa réceptivité à leur endroit est pour nous le symptôme le plus expressif de sa solidarité totale avec la critique de l'intellectualisme et de l'utilitarisme en esthétique de sa volonté intransigeante de ne pas quitter l'immanence de la dimension strictement esthétique de l'art ; sa fidélité majeure et simultanée à la ligne hégélienne de pensée et même quelquefois à celle de type *geisteswissenschaftlich* dans la façon de caractériser les oeuvres d'art (il est fait état des analyses consacrées au Tintoret ou à Rembrandt), lignes de pensée situées exactement aux antipodes de celle de Fiedler ou de Croce — démontre justement la vocation de la critique et de l'esthétique de Lukács : réaliser ce qui longtemps avait paru „une impossible synthèse". La tension entre „contenuïsme" et „formalisme", entre *Gehaltästhetik* et *Formästhetik*, qui traverse toute l'histoire de l'esthétique moderne, trouve de la sorte une solution authentique.

L'équilibre dialectique, maintenu tout au long de l'*Esthétique* de Lukács, entre la notion de „milieu homogène" propre à chaque art, et celle du rapport subjectivité-objectivité reposant sur une conception de type hégélien et marxiste, est une autre face de la synthèse dont nous parlions (voir également la section *i* : *„Le concept de milieu homogène et la solution d'une antinomie"*).

Les présentes recherches visent à réaffirmer énergiquement les droits et le pouvoir explicatif de l'esthétique philosophique, contre l'esprit a-philosophique d'une critique de type impressioniste aussi bien que contre les tendances récentes à traiter l'art avec des instruments du genre *naturwissenschaftlich*. La precarité de la critique de Max Bense contre l'esthétique de Lukács se trouve mentionnée (p. 288—289).

Il nous semble que la conciliation harmonieuse de l'idée de *mimesis* avec la vocation anthropomorphisante de l'art est

Scanned with OKEN Scanner

l'une des plus importantes des victoires théoriques de l'esthétique de Lukács. Une thèse qui mérite l'attention (voir section *g* : *Subjectivité et objectivité*), c'est celle qui soutient que la métamorphose de la subjectivité particulière en subjectivité esthétique — donc que le processus de la création artistique — se déroulerait sous la forme de l'aliénation de soi de la subjectivité germinale, qui revient à soi, imprégnée et saturée du contact avec l'objectivité du monde, amplifiée et enrichie grâce à ce mouvement. De la sorte les thèses de Lukács conservent *implicitement* les grands résultats de l'esthétique de Kant ou de Croce (l'universalité esthétique aurait par définition un caractère *subjectif*, la conciliation du moment romantique et du moment classique dans la théorie crocienne de l'art en tant qu'„intuition lyrique", etc.) et restaurant en même temps, avec une extrême vigueur théorique, les droits du concept aristotélien de *mimesis*, elles donnent toute leur valeur aux thèses de Hegel et de Marx sur la relation sujet-objet : nous retrouvons à nouveau le moment de „la synthèse" dont nous avons parlé.

Esquissé à la fin de la partie consacrée à Croce, le problème de l'historicité de l'art et de son universalité humaine, est traité dans la section réservée à l'art comme expression de *„l'auto-conscience de l'espèce humaine" (h)*. Le concept *de la conscience de soi de l'espèce humaine* est peut-être le résultat théorique le plus important de l'esthétique de Lukács et son analyse requiert une attention à part. Dans *Rivista di Estetica* (maggio-agosto-1967) un commentateur italien de l'esthétique de Lukács, de formation crocienne, Dario Faucci, observait que surtout après la lecture des pages consacrées à l'art comme expression de l'auto-conscience de l'homme en tant qu'espèce, il n'était plus si aisé d'établir des frontières précises entre l'esthétique de Croce et l'esthétique marxiste. Les convergences relatives entre l'esthétique de Croce et celle de Lukács (visibles également dans l'analogie du concept crocien de „letteratura" et le concept lukácsien de „Belletristik"), ne doivent pas nous faire oublier les grandes oppositions : pour Lukács, l'universalité humaine du grand art est étroitement conditionnée par sa socialité de caractère historique, alors que pour Croce la grande poésie soumet la matière historique à une combustion qui ne laisse aucune trace. Le

Scanned with OKEN Scanner

mérite de Lukács est d'avoir sorti des brumes le concept d'espèce humaine et de lui avoir donné un solide fondement marxiste : l'espèce humaine, sa conscience et son auto-conscience sont des réalités en rien moins effectives que la famille, le clan, la classe, la nation et leur conscience. En tant qu'espèce, l'humanité soumet spontanément les réalisations des individus et des groupes sociaux qui la composent à un processus de tri et de sélection et elle thésaurise en son *corpus* ce qui demeure véritablement durable (les analogies avec *la doctrine de la substance* de Camil Petrescu sont révélatrices). La succession des grandes oeuvres d'art scanderait ainsi la succession des étapes historiques du développement de l'humanité, en les reflétant sous la forme de leur conscience de soi.

Dans le texte final : *Georg Lukács ou la synthèse impossible*, la signification humaniste de l'esthétique du grand penseur se trouve clairement affirmée : l'éloge superlatif de la *tragédie*, comme forme d'art, exprime, chez Lukács, sa confiance inébranlable dans l'indestructibilité de la substance humaine. On peut considérer les conclusions à tirer de l'étude de l'oeuvre de Lukács comme synthétisées dans la page que voici, extraite du texte précité :

„Les lectures de l'*Esthétique* de Lukács savent en effet qu'il s'agit là de bien plus qu'une théorie de l'art. En une superbe convergence, une immense tradition de culture réunit dans les pages du livre la multiplicité de ses filons : la métaphysique réaliste et l'éthique Nicomachique d'Aristote, la morale d'Epicure et des stoïciens, l'épistémologie de Bacon et l'éthique de Spinoza, mais, plus que tout, le grand drame idéologique de la philosophie classique allemande : le moment crucial de „La Critique du Jugement" de Kant, les antinomies du kantisme, la signification retentissante de la critique que Hegel adresse à Kant et à Fichte, puis à son ancien compagnon d'idées Schelling, l'échec du système de Fichte et la tragédie de Hölderlin, le grand rôle de synthèse et de médiation entre extrêmes joué par Goethe comme par Hegel, enfin le bouleversement révolutionnaire produit par Marx, s'assemblent afin de soutenir comme autant de pylônes l'imposante coupole de la construction théorique érigée par Lukács. De fait, que ce soit perceptiblement, ou non, rien ne s'est

Scanned with OKEN Scanner

perdu, dans la synthèse finale, de la riche archéologie de l'âme du penseur : l'admiration devant la musique unique des vers de Stefan George, dans l'aristocratisme et dans le culte de la pure intériorité duquel le jeune Lukács avait déchiffré la noble résignation d'un esprit s'isolant volontairement de l'abjection du présent, la ferveur pour les grands illuminés de Dostoïevski : le prince Michkine et Alexis Karamazov, ou pour l'Abraham de Kierkegaard, le culte de la vie absolue de „La Métaphysique de la tragédie", ou de l'essai inspiré par Maître Eckhart, tout s'est conservé, métamorphosé et subilmé, tout au long de son *opus magnum.*"

Plusiuers chapitres de l'ouvrage ont paru sous forme d'études et d'articles dans des revues roumaines („Viaţa românească", „România literară", „Revista de filosofie", „Luceafărul", „Igaz szo") ou bien ont formé l'introduction des livres parus sous le titre de *Benedetto Croce : Breviaire d'esthétique. Aesthetica in nuce* (Ed. scientifiques 1971) et *Georg Lukács : „Le spécifique de la littérature et de l'esthétique"* (Ed. Univers 1969).

Chapitres de l'ouvrage ayant paru sous forme d'études indépendantes et dans des revues de l'étranger :

1. *Introduzione all'Estetica di Croce* dans trois numéros (aprile-giugno, luglio-settembre, ottobre-dicembre 1971) de la revue italienne trimestrielle *Rivista di Studi Crociani* (Napoli) dirigée par Alfredo Parente (avec une introduction du directeur) ; il s'agit des deux études du présent ouvrage sur Croce.
2. *Benedetto Croce oder über die Beziehungen zwischen Ästhetik und Philosophie* dans *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* (Bonn, Hrsg. Heinrich Lützeler, Festschrift Jan Aler).
3. *L'évolution de la pensé de Georg Lukács* dans *„L'Homme et la Société*, revue internationale de recher-

Scanned with OKEN Scanner

ches et de synthèses sociologiques" (Paris, Avril Mai Juin 1971, No. 20).
4. *Lukács György szellemi fejlödése* dans *Magyar Filozofiai Szemle*, Akadémiai Kiadó, Budapest (3—4 1970).
5. *Lukács ou la „synthèse impossible"* dans *La Quinzaine littéraire* (16—31 juillet 1971, no. 122).
6. *Georg Lukács o la sintesi impossibile* dans *Settanta*, mensile di cultura, politica, economia (Rome, 16—17, 1971).
7. *Genèse et Structure* dans *Revue d'Esthétique*, Paris, 1972, no 3.

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

CRITICĂ, ESTETICĂ, FILOZOFIE

Cuvînt înainte 5

I. CRITICĂ ŞI ESTETICĂ 7

II. INTRODUCERE ÎN ESTETICA LUI BENEDETTO CROCE

1. Benedetto Croce sau despre raporturile dintre estetică şi filozofie 21
2. Benedetto Croce şi problema autonomiei artei 55

III. ESTETICA LUI GEORG LUKÁCS

1. Evoluţia personalităţii şi gîndirii lui Lukács 83
2. Originile gîndirii estetice a lui Georg Lukács 134
3. Introducere în estetica lui Lukács. Contribuţii la studiul unui manuscris inedit: estetica de tinereţe (Heidelberger-Ästhetik) a lui Lukács 175
4. Georg Lukács şi problemele filozofice ale esteticii 234

a) Obiecţii şi polemici 235
b) Originile activităţii estetice. Antropomorfizare şi dezantropomorfizare 244
c) Activitate utilitară şi activitate estetică. Lukács versus Kant 257
d) Geneză şi structură 272
e) Mimesis. Ilustrativ şi decorativ 280

Scanned with OKEN Scanner

f) Hegel-Fiedler : o sinteză imposibilă ? 295
g) Subiectivitate și obiectivitate 302
h) Conștiința-de-sine a omului ca speță 316
i) Conceptul de „mediu omogen" și soluția unei antinomii 326
5. Georg Lukács sau „sinteza imposibilă" 340
IV. HERBERT MARCUSE, FREUD ȘI MARX (pe marginea unei convorbiri cu Marcuse) 351
V. POLEMICA ROSA LUXEMBURG — LENIN, semnificația ei istorică și teoretică 367
VI. PROBLEME IDEOLOGICE ALE LUMII CONTEMPORANE
1. Libertatea și ordinea socială 382
2. Încotro merge civilizația ? 404
VII. CRITICĂ ȘI FILOZOFIE
(Heidegger, Croce, Lukács) 419
RÉSUMÉ 427

Scanned with OKEN Scanner

Apărut 1972. Hîrtie Scris 1 A tratat de 47,77 gr. m².
Coli de tipar 28. C.Z. pentru bibliotecile mici 8R—95

Tiparul executat sub comanda
nr. 1/400 la
Întreprinderea Poligrafică
„13 Decembrie 1918"
str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97
București,
Republica Socialistă România.

Scanned with OKEN Scanner

5

Lei 16

Scanned with OKEN Scanner